

**Análisis de la traducción para el doblaje de los referentes
culturales, en España e Hispanoamérica, en películas infantiles:
el caso de *Madagascar***

Trabajo de Final de Grado de Traducción e Interpretación



Autora: Joana Maria Vives Xumet

Año académico: 2012-2013

Tutora: Francesca Bartrina

Grado en Traducción e Interpretación

Facultat d'Educació, Traducció i Ciències Humanes

Universitat de Vic

10/05/2013

Resumen

En este trabajo se analizan las diferentes técnicas de traducción utilizadas en la traducción de los referentes culturales en películas infantiles, en concreto en *Madagascar* (2005), tanto en su versión en español peninsular como en hispanoamericano. Se discute por qué el doblaje es la mejor modalidad de traducción audiovisual para las películas destinadas a un público infantil y se analizan las diferencias de esta modalidad entre España e Hispanoamérica. Además se profundiza en las características que posee un producto destinado al público infantil que también contiene referencias destinadas al público adulto. A partir de aquí, se analiza cómo afectan estas características a la traducción de los referentes culturales en este tipo de películas. Para poner en práctica todo lo analizado, se realiza un análisis de la traducción de los referentes culturales en la película *Madagascar*.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, doblaje infantil, referente cultural, español neutro, doblaje en Hispanoamérica, Madagascar.

Abstract

In this study we analyze the different translation techniques used to translate the cultural references in children's movies. In this case, specifically, we analyze the translation of the cultural items that appear in the film *Madagascar* (2005), both in the Spanish and the Hispanic-American version. Furthermore, we determine that dubbing is the best solution for those movies which are addressed to both children and adults. We also examine the characteristics of these films and how they affect the translation of the cultural references. We analyze the translation of the cultural references in *Madagascar* as a case study.

Keywords: screen translation, dubbing, children's dubbing, cultural references, neutral Spanish, dubbing in Hispanic America, Madagascar.

Contenido

1.	Introducción	5
1.1.	Presentación.....	5
1.2.	Justificación	5
1.3.	Descripción del proceso	6
2.	Traducción audiovisual.....	7
2.1.	Definición de traducción audiovisual.....	7
2.2.	Subtitulación o doblaje.....	9
2.3.	Doblaje	10
2.3.1.	Historia del doblaje	10
2.3.2.	Ventajas del doblaje	11
2.3.3.	La técnica del doblaje	12
2.3.4.	Fases del proceso de doblaje	14
3.	Doblaje en Hispanoamérica	16
4.	Cultura	20
4.1.	Traducción de los referentes culturales.....	21
5.	El doblaje en películas infantiles	24
5.1.	Doblaje o subtitulación	24
5.2.	Productos destinados a un público infantil.....	25
5.3.	Traducción para el doblaje de películas infantiles	27

5.4.	Referentes culturales en películas infantiles.....	29
6.	Análisis de la película	32
6.1.	Insertos.....	32
6.1.1.	Análisis de los insertos en <i>Madagascar</i>	33
6.2.	La traducción de canciones	43
6.2.1.	Análisis de las canciones en <i>Madagascar</i>	47
6.3.	Humor.....	53
6.3.1.	Análisis de los elementos humorísticos en <i>Madagascar</i>	58
6.4.	Otros referentes culturales	64
7.	Conclusiones.....	76
8.	Anexos	80
1)	Ficha técnica <i>Madagascar</i>	80
2)	Entrevista al traductor (Quico Rovira Beleta)	85
9.	Bibliografía	89

1. Introducción

1.1. Presentación

Después de cuatro años de carrera, llegó el momento de aplicar todos los conocimientos adquiridos y la oportunidad de profundizar en una modalidad de traducción, para elaborar el trabajo de fin de grado. Hay distintas modalidades de traducción con las que hemos ido trabajando durante estos cuatro años: traducción literaria, traducción científica, traducción jurídica, traducción audiovisual, etc. Esta última, la traducción audiovisual, fue la que realmente despertó nuestra curiosidad. Solo tuvimos la oportunidad de realizar una asignatura sobre traducción audiovisual durante un cuatrimestre, pero, aun así, decidimos investigar y trabajar más en esta modalidad. El resultado ha sido este trabajo sobre la comparación de los referentes culturales en el doblaje de *Madagascar*, tanto en español peninsular como en hispanoamericano.

1.2. Justificación

Cuando llegó el momento de la elección del tema del trabajo, tuvimos clarísimo que la modalidad sería la traducción audiovisual; lo que no sabíamos era sobre qué tema en concreto. Nos gustaba la idea del doblaje, en general; el doblaje infantil, comparación de doblaje y subtitulación, etc.

Pensando en el tema, nos dimos cuenta de que durante toda la carrera, se nos ha hecho gran hincapié en que, en la traducción, debe tenerse en cuenta no solo la lengua, sino también la cultura. Es muy curioso cuando vemos una película y nosotros, como traductores, a diferencia de los demás espectadores, nos damos cuenta de que ahí ha habido una estrategia de traducción, porque encontramos un referente cultural propio de España y la película original es, por ejemplo, en inglés. Se trata de un tema de gran complejidad, ya que para traducir los referentes culturales, hay que tener un gran conocimiento de cada cultura, sobre todo, la de la lengua meta. Además, en el caso de la traducción audiovisual, no solo es difícil la traducción de estos referentes, sino que hay que tener muy presente que es texto que está subordinado a unas imágenes dinámicas, lo que complica su traducción. Creímos que era la mezcla perfecta que estábamos buscando, la traducción audiovisual y los referentes culturales.

Después de tener claro que nuestro trabajo se centraría en la traducción de los referentes culturales, decidimos ir en busca de una película para elaborar el análisis. Como ya hemos dicho anteriormente, uno de los temas que nos planteamos fue el del doblaje infantil, por lo que decidimos buscar una película de este género. *Madagascar*, la película de la cual hemos elaborado el análisis, cuya ficha técnica pueden encontrar en el apartado de anexos, nos pareció perfecta. Se trata de una película destinada al público infantil, pero cabe remarcar que, aunque el principal receptor sea el público infantil, también va dirigida al público adulto, cosa que dificulta la decisión de la estrategia de traducción.

Pensamos que también sería interesante comparar la traducción de los referentes culturales al español peninsular con la traducción al hispanoamericano. Creímos que podría resultar interesante, ya que aun compartiendo el idioma, el español, las normas y los referentes culturales son distintos, por lo que juegan un papel importante en la comparación de dichas traducciones. Finalmente, decidimos que nuestro trabajo se basaría en el análisis de la traducción al español peninsular e hispanoamericano de los referentes culturales en *Madagascar*.

Nuestra hipótesis de partida es que, en la traducción de los referentes culturales en las películas infantiles, las técnicas de traducción por las que los traductores optan en España son diferentes de las que se eligen en Hispanoamérica.

1.3. Descripción del proceso

Decidida la modalidad de traducción, el tema y la película en la que basarnos, nos pusimos manos a la obra con la realización del trabajo mediante los siguientes pasos:

1. En primer lugar, realizamos la primera visualización del film, tanto en la versión original como en la versión hispanoamericana y en español peninsular, y anotamos los referentes culturales que aparecían.
2. En segundo lugar, realizamos la lectura de la bibliografía y recopilamos la información que nos sería útil para la elaboración del trabajo. Profundizamos en los siguientes temas: traducción para el doblaje y, más concretamente, doblaje de películas infantiles; las definiciones de referente cultural y sus posibilidades de traducción, y el doblaje en España y en Hispanoamérica.

3. Una vez tuvimos la información que necesitábamos, realizamos la redacción de la parte teórica del trabajo.
4. Finalmente, basándonos en la parte teórica de nuestro trabajo, realizamos el análisis comparativo de la traducción de los referentes culturales.

La metodología seguida para el análisis de los referentes culturales ha sido la comparación entre las estrategias de traducción utilizadas.

Con la elaboración de este trabajo esperamos no solo haber aplicado todos los conocimientos adquiridos durante estos cuatro maravillosos años explorando el mundo de la traducción, sino, además, haberlos ampliado.

A continuación, les ofrecemos, como ya hemos dicho, el análisis de la traducción de los referentes culturales en la película *Madagascar*, tanto en el doblaje realizado en España como en el de Hispanoamérica. En dicho análisis, aparecen las siguientes abreviaturas:

TO: procede del término “texto de origen”, aunque en nuestro trabajo vamos a referirnos a él como texto de partida.

TM: hace referencia al texto meta.

2. Traducción audiovisual

Vamos al cine de vez en cuando, vemos la tele en casa todos los días y tenemos juegos multimedia. Parece que mucha gente piensa que todos estos productos se han creado directamente en la lengua española. Sí, solo algunos de ellos sí, pero, ¿qué habrá detrás de todos esos productos audiovisuales que provienen de otros países y, consecuentemente, en otras lenguas y otras culturas? La respuesta es muy simple: la traducción audiovisual.

2.1. Definición de traducción audiovisual

Cuando hablamos de traducción audiovisual, nos referimos a la traducción de los productos cinematográficos, tanto el cine como la televisión, o los productos multimedia. Aunque en nuestro trabajo nos centremos solo en la técnica del doblaje, cabe tener en cuenta que existen diversas modalidades de traducción audiovisual (Hurtado 1994; citado en Agost

1999: 15): doblaje, subtitulación, voces superpuestas e interpretación simultánea. Además, hoy en día, también se considera traducción audiovisual las modalidades que la hacen accesible: subtitulación para personas sordas y audiodescripción para personas ciegas.

Es importante remarcar que todas las modalidades de traducción audiovisual no se basan solo en un simple texto, sino que la traducción deberá encajar, también, con la imagen y el sonido. Los textos audiovisuales aportan información a través de dos canales (Chaume 2004: 30):

Canal acústico (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos las palabras, la información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el canal visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con textos escritos, etc.).

Delabastita lo define de la siguiente manera (1989: 196): “Film establishes a multi-channel and multicode type of communication”.

Otros autores prefieren denominarla traducción multimedia, ya que de esta manera también se incluyen en ella todas las traducciones de productos informáticos y también los videojuegos.

The term multi-medial is therefore used here to apply to texts dependent on more than this one acoustic medium for their full realization, hence as soon as visual elements, music, screen or stage properties are included (Heiss 1996: 31; citado en Santamaria 2001: 90-91).

Muchas veces, también se la denomina traducción subordinada, ya que se considera que una traducción está subordinada cuando: “the text is only one of the components of the message or when it constitutes only an intermediate stage for a speech read aloud or dramatized” (Mayoral, Kelly y Gallardo 1988: 356).

Según el artículo de Mayoral, Kelly y Gallardo (1988: 359), en las traducciones subordinadas, un traductor puede encontrarse con las siguientes combinaciones:

- speech
- text
- text/images (advertisement, comic strip)
- text/music (song)
- speech/images (film, television)
- speech/images/music/noise (subtitled films)

Además, añade que las imágenes pueden ser de tres tipos:

- an isolated image (poster)
- a succession of static images (comic strip)
- a succession of images in movement (film)

Aquí, es importante remarcar que sí es verdad que la traducción audiovisual es uno de los tipos de traducción subordinada, pero no es el único, ya que, como hemos visto, cualquier traducción que esté limitada por otro elemento, ya sea solo el espacio o el tiempo, se considera también traducción subordinada.

2.2. Subtitulación o doblaje

En la actualidad, las modalidades de traducción audiovisual más importantes son la subtitulación y el doblaje. Depende del país y de su cultura, una u otra técnica es preferible a la otra. En países como Bélgica, Dinamarca, Holanda, Israel o Portugal la subtitulación es la modalidad utilizada; en cambio, en países como España, Francia o Italia ocurre lo contrario, la modalidad por excelencia es el doblaje.

Al principio, se atribuía a razones económicas, ya que, el proceso de doblaje es mucho más caro que el de subtitulación, porque se requiere más gente y una carga de trabajo mayor. Por esa razón, tal y como explica Martine Danan (1991: 606), los países más grandes y con mayores mercados, los cuales pretenden obtener grandes beneficios en taquilla, son los que escogen el doblaje. Estos países suelen ser Francia, Alemania, Italia y España. Entre ellos, también podríamos añadir Gran Bretaña, ya que también se decanta por el doblaje, pero, dado a que la mayoría de películas provienen de Estados Unidos, no requieren traducción. La subtitulación, por el contrario, es el recurso por el que optan los países más pequeños y con mercados menores. Estos países son, por ejemplo, Bélgica, Suiza, Países Bajos y Escandinavia.

A pesar de ello, a través de los estudios realizados sobre el tema, se ha descubierto que no solo eran razones económicas las que determinaban si optar por la subtitulación o por el doblaje, sino que la ideología tenía un papel muy importante en dicha decisión. Como explica Martine Danan (1991: 606), sería mucho más efectivo económicamente si todas las naciones cuya lengua oficial fuese la misma optaran por la misma técnica, o el doblaje o la subtitulación, pero no es así. Como muestra de ello, Rosa Agost (1999: 45) da algunos ejemplos

y explica que en Suiza o en Bélgica no se proyectan películas que hayan sido dobladas en Francia, que a los ingleses no les gusta ver las películas en inglés americano y que la televisión valenciana no emite productos doblados en Catalunya. Hoy en día, aparte de razones ideológicas de identidad, la audiencia se ha ido acostumbrado a lo que se les ha dado durante años y esto también condiciona la elección de si doblar o subtítular.

En España, en concreto, se suelen doblar las películas, aunque, últimamente, la subtitulación también se está ganando su espacio. Por norma general, se doblan todas las películas comerciales, pero, aun así, las películas de arte o ensayo suelen subtitularse.

2.3. Doblaje

La mayoría de los productos audiovisuales que se comercializan en España están doblados. La razón es que, ahora mismo, esta tendencia a doblar se ha convertido en una necesidad, ya que el público español se ha acostumbrado a no tener que esforzarse a leer el texto de la pantalla y, si las películas estuviesen subtituladas, les requeriría un gran esfuerzo. Todas las sociedades, como hemos dicho, prefieren la modalidad de traducción audiovisual a la que están acostumbradas.

2.3.1. Historia del doblaje

El motivo por el cual hoy en día vivimos en un país en el que todos los productos cinematográficos deben haber pasado por el proceso del doblaje se remonta a muchos años atrás. Con el cine mudo no existían los problemas, pero con la llegada del cine sonoro se plantearon muchas cuestiones.

Al principio, se pensaba que las películas de habla inglesa llegarían a todos los públicos, pero no fue así, ya que la gente no entendía bien los diálogos. Para intentar solucionarlo, se crearon las llamadas versiones multilingües, en las que, una vez grabada la escena en la lengua de origen, se sustituían los personajes por otros y se gravaba la escena en otra lengua. Esta solución resultaba demasiado cara y, además, los espectadores acabaron prefiriendo las películas originales con las grandes estrellas del cine. A partir de ahí, gracias a Jakob Karol, quien inventó la técnica, apareció el doblaje.

En España, el doblaje cogió mucha importancia debido al régimen Franquista, ya que los gobiernos fascistas, tal y como explica Martine Danan (1991: 611), la utilizaban como herramienta ideológica. En Alemania, Italia y España las bases del cine en la posguerra las establecieron los gobiernos fascistas: la Alemania nazi, la Italia fascista y la España franquista.

En cuanto a España, como ya todos sabemos, fue una época de gran censura donde se imponía la lengua española por encima de todas. Por esa razón, era una obligación política tener que doblar todos los productos; era más importante mostrar la ideología que lo que realmente decía el argumento de la película.

Nuestro público ha de educarse [...] en estas rutas de ética dirigida y estética nacionalizada [...]. Queremos para el cinema español días de gloria y esplendor. En nuestras películas debe vibrar siempre algo de la vieja espiritualidad ibérica [...] Hay que crear un “estilo” dentro del cinema español que refleje perfectamente las excelencias de la raza y nuestra raigambre característica (Méndez Leite 1941, *apud* Ballester 1995: 173; citado en Agost 1999: 47).

Hoy en día, suponemos que se sigue doblando por motivos más económicos y no tan políticos, ya que si en los cines llegan productos subtítulos, serían pocas las personas interesadas en ellos y, económicamente, no sería rentable.

2.3.2. Ventajas del doblaje

Nos centraremos, ahora, en las ventajas que aportan muchos autores sobre el doblaje frente a la subtitulación; además, como consumidores de productos audiovisuales en un país con tanta tradición de doblaje, creemos también en que el doblaje presenta muchas más ventajas.

Tal y como explica Laura Santamaria (2001: 92): “es pot dir a favor dels doblatges que no es redueix al format de lectura; que permeten de reproduir la riquesa lingüística; i no requereixen cap esforç de lectura per part dels espectador.” Además, añade: “es un producte més igualitari, ja que espectadors amb graus diferents de capacitat lectora poden gaudir del conjunt artístic de manera més similar”.

Otros profesionales en el ámbito de la traducción audiovisual también consideran que el doblaje es mejor que la subtitulación:

Facilita la continuidad del film, permite la reproducción de elementos dialectales, permite la reproducción de diferencias sutiles de la voz de un actor, la transmisión de juegos de

palabras, la ironía o el sarcasmo que se pierde en las versiones subtituladas así como otras modalidades típicas del lenguaje hablado. El doblaje también permite al traductor incluir elementos que, de otra manera, deberían ser eliminados (tales como lenguaje fuerte, términos coloquiales o jerga). Sin embargo, el doblaje presenta problemas tales como la coordinación de las palabras en el lenguaje de destino (TL) con los movimientos de la boca del actor (Inigo y Debra 1996: 91-92; citado en Palencia 2004: 3).

La subtitulación nos obliga a mantener la atención en unas líneas de palabras que han sido colocadas con posterioridad a la creación artística del film. Este texto añadido ya marca y desvirtúa [...] tanto el trabajo artístico del director de fotografía como el trabajo narrativo del director o realizador, ya que se suponen de una forma descuidada a las imágenes originales. Este deterioro es incrementado aún más por la obligatoriedad del espectador de mantener la atención en el texto si quiere seguir verazmente el sentido del diálogo de los actores en pantalla. [...] ¿Cómo puedo saber si la interpretación es correcta si no entiendo el idioma de los hablantes? (Martín 1994: 324; citado en Agost 1999: 56).

En cuanto a nuestra propia opinión, tal y como hemos dicho al principio del apartado, creemos en las ventajas del doblaje frente a la subtitulación, aunque no descartamos la existencia de algunos inconvenientes. De acuerdo con las opiniones aportadas de los especialistas, creemos que los subtítulos no transmiten todo lo que está en el diálogo y no se percibe la interpretación que hacen los personajes, por lo que se pierden muchos matices como, por ejemplo, la ironía, el sarcasmo, etc. Además, estamos de acuerdo en que requiere mayor esfuerzo y no se puede prestar la atención que sí se presta a la película cuando esta está doblada. No obstante, también creemos que presenta algunos inconvenientes; el más importante, según nuestra opinión, es el hecho de que en muchos países donde se presentan las versiones originales con subtítulos, el conocimiento de lenguas es mayor que el que tenemos en España. En consecuencia, a favor de la subtitulación, cabe decir que el espectador de un producto subtitulado, además de adquirir los conocimientos específicos que transmite cada película, adquiere el conocimiento del idioma.

2.3.3. La técnica del doblaje

Como técnica de traducción audiovisual, el doblaje consiste en sustituir el diálogo en la lengua del producto de partida por el diálogo en la lengua del producto meta; aunque, tal y como hemos comentado anteriormente, no solo debe tenerse en cuenta el texto. A pesar de una simple sustitución, la técnica del doblaje debe mantener una serie de sincronismos (Agost 1999: 16):

- Sincronismo de caracterización: armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto y la gesticulación del actor o actriz que aparece en la pantalla.

- Sincronismo de contenido: congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento de la película.
- Sincronismo visual: armonía entre los movimientos articulatorios visibles y los sonidos que se oyen.

En la traducción para el doblaje también deben tenerse en cuenta diversos factores que determinan si un texto debe doblarse o no. Según Rosa Agost (1999: 31-34) existen cinco factores:

- Factores técnicos

Debe tenerse en cuenta el período de tiempo en el que debe realizarse el doblaje. Si se trata de un producto que debe emitirse con un mínimo margen de tiempo, se descarta el doblaje y se utiliza la subtitulación o las voces superpuestas. Este es el caso, por ejemplo, de algunas entrevistas.

- Factores económicos

Cuando el doblaje no es estrictamente necesario y aporta un coste adicional, no se realiza dicho doblaje. Es el caso, por ejemplo, de algunas series emitidas en castellano, porque su traducción al catalán requeriría un coste adicional y se entiende que los espectadores catalanes pueden entenderla en castellano.

- Factores políticos

Es un factor importante a tener en cuenta, ya que como hemos comentado, el cine o la televisión son medios mediante los cuales se difunden ideologías o hechos culturales. Suele ocurrir en las televisiones públicas, en las que los gobiernos son los que deciden qué se dobla y qué no.

- Función del producto

Está claro que la función que tenga el producto determinará si se dobla o no, ya que hay productos creados especialmente para un público de un país en concreto donde no se dobla y, por tanto, no podrá doblarse.

- Destinatario

En este caso se decidirá si se dobla o no dependiendo de si ese producto va destinado a un país con tendencia a subtitular o a otro donde se suele doblar, si va destinado a un público adulto o infantil, etc.

A partir de aquí, Rosa Agost hace un análisis de los géneros textuales que suelen doblarse. Aunque esta clasificación no sea del todo rigurosa, ya que en el mundo audiovisual existe una gran variedad de productos audiovisuales, puede considerarse una clasificación general. En ella, encontramos géneros dramáticos, géneros informativos, géneros publicitarios y géneros de entretenimiento.

2.3.4. Fases del proceso de doblaje

Una vez visto qué es el doblaje, cómo apareció y algunas características de esta técnica, creemos conveniente definir el proceso de doblaje, en el que intervienen diversos profesionales como traductor, ajustador, corrector y director de doblaje (Santamaria 2001: 93-94). Aunque el traductor solo intervenga en una fase del proceso de doblaje, es importante que conozca todo el proceso, porque le ayudará en la realización de su traducción.

En el proceso de doblaje, existen seis fases (Chaume 2004: 65-80):

1. Adquisición del texto audiovisual

El traductor debe tener en cuenta por qué la empresa ha decidido comprar ese producto, qué pretende con su emisión, a qué hora va a emitirse, etc.

2. El estudio de doblaje (fase de producción)

El estudio de doblaje decide quién va a realizar la traducción, quién va a ser el director de doblaje, cuáles van a ser los actores o actrices del doblaje, etc.

3. El encargo de traducción

Esta es la fase en la que el traductor es el máximo protagonista. Recibe el producto en su lengua de partida y debe entregarlo en la lengua meta después de haber utilizado todas las técnicas y recursos necesarios.

4. La fase del ajuste o adaptación

En esta fase el ajustador tiene el encargo de ajustar el diálogo traducido con los movimientos de la boca de los personajes, los movimientos corporales y la duración de las frases de los personajes.

5. La dramatización o doblaje de voces

En esta fase los actores o actrices de doblaje realizan la grabación de los diálogos. Muchas veces, tal y como sucede en *Madagascar*, se recurre a personajes famosos del mundo del cine o la televisión para realizar estos doblajes.

6. La fase de mezclas

En esta fase, el técnico de sonido unifica todas las pistas grabadas y varía el tono y el timbre de las voces dependiendo de las imágenes.

Para acabar con el apartado de doblaje, creemos conveniente explicar detalladamente en qué consiste el trabajo del traductor dentro de todo el proceso de doblaje ya explicado:

El trabajo del traductor empieza una vez recibido el encargo y el material. Recibe o el guion de preproducción, que no coincide exactamente con el producto final, o el guion de postproducción y, algunas veces, recibe la versión original. Es importante destacar que en el caso de *Madagascar*, el guion que recibió Quico Rovira, el traductor, tenía incorporadas muchas explicaciones de cómo traducir unas cosas u otras (véase entrevista en anexos). El trabajo del traductor dependerá mucho de las condiciones con las que trabaje, ya que muchas veces trabaja sin soporte visual o con este, pero inadecuado.

En un principio, el traductor solo debe preocuparse por el texto, tal y como lo haría un traductor literario; aunque lo recomendable es que el traductor realice también el trabajo del ajustador, para así garantizar un buen resultado del producto final.

Cuando hablamos de ajuste, nos referimos a las diferentes sincronizaciones detalladas anteriormente. En esta fase de ajuste, muchas veces deben eliminarse palabras, cambiar su orden, añadir otras, etc., con el fin de ajustar el guion a la imagen. Esta fase resulta más fácil

cuando, como en nuestro caso, *Madagascar*, el producto se trata de dibujos animados, ya que los movimientos de la boca de los personajes no son tan detallados.

Finalmente, a partir de lo trabajado en la asignatura de Traducción Audiovisual, nos gustaría destacar algunos aspectos fundamentales sobre las convenciones del doblaje (Bartrina y Espasa 2011):

1. Los *takes* de un único personaje no pueden superar las 4-5 líneas de longitud. A pesar de ello, se recomienda no apurar hasta las 4-5 líneas si es posible.
2. Los *takes* en donde aparece más de un personaje no pueden superar las 8-10 líneas. A pesar de ello, se recomienda no alcanzar las 8-10 líneas si es posible.
3. El símbolo (ON) se utiliza cuando un personaje está visible en pantalla (en campo).
4. El símbolo (OFF) se utiliza en dos ocasiones:
 - a) cuando un personaje no está visible en pantalla (fuera de campo).
 - b) cuando el personaje es el narrador en OFF (personaje no diegético).
5. El nombre de los personajes se sitúa a la izquierda de los diálogos, bajo el número de *take*, y ha de ser siempre el mismo. En caso contrario, el ordenador del estudio contabiliza personajes diferentes.
6. Los diálogos se sitúan bajo el código de tiempo, cuando éste se separa del número de *take* mediante tabulador, aunque comiencen con un símbolo (ON, OFF) o directamente con texto: N° de *take* TCR

Personaje	Diálogos
-----------	----------
7. No podemos cortar un *take* a mitad de una frase. Lo hemos de hacer aprovechando un punto.
8. Es obligatorio efectuar un corte de *take* cuando en el texto audiovisual aparece una pausa de 15 o más segundos de duración. A pesar de ello, se recomienda cortar un *take* con una pausa menor, si esta es significativa.
9. Se ha de señalar los momentos en que dos personajes intervienen a la vez. Se puede realizar con una llave escrita a bolígrafo o con el símbolo (a la vez) tras cada uno de los personajes que intervienen a la vez.
10. El símbolo (P) o / se ha de poner antes de la intervención del personaje que pisa a un personaje anterior. El símbolo irá siempre antes de la intervención del segundo personaje que interviene en la conversación.

3. Doblaje en Hispanoamérica

Sabemos que en Hispanoamérica hay muchas variedades del español, por ese motivo nos surgió la duda de cómo se doblaban las películas para que estas pudieran ser entendidas por todos los países de habla hispana, ya que siempre nos habíamos referido a ellas como versiones en latinoamericano. Al principio, al ver que el doblaje de la película con la que

estamos trabajando, *Madagascar*, se realizó en México, pensamos que el doblaje sería en mexicano. Ahí nos surgieron algunas dudas como, por ejemplo, si la misma versión de la película se comercializaba en todo Hispanoamérica o si, por el contrario, se realizaban varias versiones, cada una de ellas dirigida a una variedad específica del español.

Pensando en las dudas que nos surgieron, supusimos que solo se comercializaba una misma versión, por lo que empezamos a buscar información sobre ello. No hay mucha bibliografía especializada en el español utilizado en el doblaje de las películas en Hispanoamérica, pero hemos podido encontrar algunos artículos que hablan sobre ello. Finalmente, dimos con lo que buscábamos, solo existe una versión de la película dirigida a todo el público de Hispanoamérica y esta se ha doblado en una variedad del español que no corresponde a ninguna variedad dialectal de un país en concreto, es el español neutro.

Las variedades del español que existen son cuatro (El Halli Obeid 2012): el ibérico o europeo (España); el mexicano (México, Estados Unidos, Canadá y Centroamérica); rioplatense (Argentina, Uruguay y Paraguay) y el que se usa en el resto de Sudamérica y que tiene similitudes gramaticales aunque diversidad en el léxico y en los acentos. Estas cuatro variedades lingüísticas son la razón por la que se creó el español neutro, para unificarlas y así poder ofrecer una misma variedad dialectal para todo el público de habla hispana.

La creación de esta nueva variedad lingüística unificada se atribuye a la demanda por parte del público en el ámbito escrito. El problema estaba en que a los hispanohablantes de América, les resultaba muy extraño tener que leer cosas en español peninsular; de la misma manera, los españoles también se extrañaban al tener que leer en el español de América. Por esa razón, se pensó en la idea de crear una variedad lingüística que unificara las diferentes variedades del español. Años después, la necesidad ya no estaba solamente en el ámbito escrito, sino también en el cinematográfico.

Aparte de la demanda por parte del público, el fin del español neutro era comercial, ya que doblar solo una versión al español y que esta sirviera para todos los hispanohablantes, reducía los gastos. A esta variante, también se la ha denominado *español internacional*, *español común*, *castellano general* o *español estándar* (García Izquierdo 2006: 152-153; citado en García Aguiar y García Jiménez 2010: 130). Se trataba de una variedad lingüística estandarizada, como hemos dicho, para todo el mercado hispanohablante, en general, cosa

que suponía la eliminación de cualquier modismo que se pudiera relacionar con algún dialecto concreto del español.

Hemos podido encontrar definiciones que dan algunos autores a esta variante del español. A. Ávila (1997: 46; citado en García Aguiar y García Jiménez 2010: 130), por ejemplo, afirma que se trata de una variante que consiste “en respetar los seseos iberoamericanos sin exagerar el acento propio del doblador o del país donde se realizara el doblaje”.

Xosé Castro (1996; citado en García Aguiar y García Jiménez 2010: 130) lo define como “un español inteligible para cualquier hispanohablante; libre de localismos y lo más neutro posible”.

El español neutro en el cine tiene sus orígenes en el año 1944, cuando la Metro Goldwyn Mayer quiso grabar la versión española de algunos films estadounidenses y, para ello, reunió a algunos actores y los envió a Estados Unidos. Un año después, se reunió a otro grupo de actores. Como hemos comentado, se quería conseguir un lenguaje lo más neutro y estandarizado como fuese posible y, por esa razón, contrataron a diversos locutores de radio, ya que se consideraba que ellos sí utilizaban un español neutro.

A pesar del esfuerzo, no tuvo buenos resultados. El gobierno mexicano pensó que esto supondría un peligro para la industria cinematográfica nacional y, dos años más tarde, se prohibió la exhibición de películas dobladas al español. No obstante, se creó una industria propia del doblaje y se doblaron series televisivas y algunas películas de Disney, ya que el doblaje de películas animadas sí estaba permitido. Estos doblajes se emitieron en España y, de esta manera, se dio a conocer el español neutro en España.

En un principio, se realizaba un doblaje y se difundía entre todos los hispanohablantes, incluyendo España. Algunos ejemplos son algunas películas de Disney como *Robin Hood*. En el año 1992, ya se empezó a grabar en el español de España y lo separaron del español de Hispanoamérica.

Hoy en día, en todo Hispanoamérica se utiliza el español neutro. Se trata de un español que se ha estandarizado teniendo en cuenta todas las variedades del español que hay en Hispanoamérica; no obstante, se dice que es más un mexicano neutro. Esto se debe a que gran parte de las películas, series y programas de televisión que se doblan, lo hacen en México y

luego se comercializan en todo Hispanoamérica. Hoy en día, la industria del doblaje en México es una de las más importantes del mundo.

Esta variedad no debe confundirse con el español estándar, ya que el español neutro solo se utiliza en los medios de comunicación, productos cinematográficos, etc. Es una variedad del español que todos entienden, pero nadie habla.

Es importante destacar que, aunque la práctica habitual es la de doblar una sola película en español neutro para todo el público de Hispanoamérica, hoy en día, se realizan algunos doblajes específicos en cada uno de los países de Hispanoamérica como, por ejemplo, el español mexicano o el español argentino.

No queremos adentrarnos demasiado en las características que posee este lenguaje, ya que podría ser estudio para un trabajo de investigación, pero creemos conveniente citar algunas (Eter):

- Uso de tú de segunda persona singular con sus correspondientes formas verbales.
- Ausencia de vosotros y sus formas verbales para la segunda persona plural.
- Uso del condicional en oraciones independientes para expresar deseo y probabilidad.
- Frecuente aparición de oraciones en voz pasiva.
- Uso reiterado de perífrasis verbales (como traducción literal del inglés) de: deber / poder infinitivo.
- Poco uso de otras perífrasis verbales (progresivas, por ejemplo).

Finalmente, ante la pregunta que muchas personas se hacen de si realmente existe el español neutro o no, podemos decir que, teniendo en cuenta la información de los artículos que hemos podido consultar, sí existe. Cabe destacar que, según nuestro punto de vista, se trata de un lenguaje artificial al que puede que los receptores de la versión hispanoamericana ya estén acostumbrados, pero no es natural y, además, puede que hayan unificado el lenguaje, pero no la cultura. Debemos tener en cuenta que cada país posee su propia cultura y, mediante una misma versión de la película en español neutro, no se pueden unificar todas las culturas.

En este trabajo, vamos a referirnos a la película que se comercializa en Hispanoamérica como la versión hispanoamericana y al idioma utilizado, el español neutro, como hispanoamericano o español de Hispanoamérica.

4. Cultura

“Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” (RAE 2001).

Para empezar a desarrollar el tema de la cultura y los referentes culturales, hemos decidido partir de la definición que aporta la Real Academia de la Lengua Española. Aparte de esta definición, creemos conveniente consultar otras definiciones de cultura, para así poder llegar a nuestra propia definición.

“‘Kultur’ verstehe ich (...) als ein abstraktes, ideationales System von zwischen Gesellschaftsmitgliedern geteilten Wissensbeständen, Standards des Wahrnehmens, Glaubens, Bewertens und Handelns, das in Form kognitiver Schemata organisiert ist und das sich im öffentlichen Vollzug von symbolischem Handeln manifestiert.” (Knapp-Potthoff 1997: 184; citado en Keim Cubas 2012: 8)

“La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (Kahn, 1976: 29; Giménez: 1).

Según nuestro punto de vista y tal y como podemos ver en las definiciones anteriores, podemos definir la cultura como una marca de identidad; todas esas características que diferencian una sociedad y su lengua de otras, tanto en el ámbito legal como en el social, gramatical, culinario, humorístico, etc.

Como todos sabemos, en el mundo existen muchísimas culturas y no necesariamente tienen que ir unidas a un país determinado, sino que si pensamos en España, por ejemplo, podemos encontrar una gran diversidad de culturas. Por poner un ejemplo, en Catalunya se bailan sardanas, rasgo típico de ese lugar, pero que no lo es en el resto de España; de la misma manera, en las Islas Baleares es muy conocido el *ball de pagés*, referente cultural que tampoco es conocido en el resto de España. Sí es verdad que a la hora de traducirlos, este tipo de referentes culturales no supondría tanta dificultad, ya que una persona de Madrid supongo que, aunque en su ciudad no sea típico, reconocería la palabra “sardanas” si apareciera en un texto.

Algunos autores consideran que la lengua es también un referente cultural claro, tal y como define Laura Santamaria, que, para afirmarlo, aporta este ejemplo (Santamaria 2001: 128): “un fet comú en tot el planeta com la pluja pot rebre denominacions diferents en una mateixa llengua –plugim, ruixat, aigua, xàfec- que ens indiquen algun tret d’aquella cultura”.

4.1. Traducción de los referentes culturales

Para empezar a desarrollar este apartado, partimos de nuestra propia definición de referente cultural. Definimos referente cultural como cualquier rasgo característico que hace que una cultura y, por tanto, su sociedad se diferencie de otra; desde lo más concreto, como una canción, un personaje famoso o una expresión, hasta lo más general, como puede ser la manera de vestir o actuar. Además, cabe destacar que se encuentran en todos los ámbitos: culinario, histórico, social, etc.

El traductor, como ya sabemos, actúa de mediador lingüístico entre el texto de partida y el texto meta, aunque una traducción no solo viene determinada por el texto en sí, sino que detrás de cada texto hay una sociedad, una lengua y una cultura para la que ese texto en concreto ha sido creado. A la hora de traducir ese texto, esa cultura debe tenerse muy presente y, además, el traductor siempre debe intentar que esos referentes culturales puedan ser entendidos por los receptores; de ese modo, podríamos decir que el traductor, además de actuar como mediador lingüístico, actúa también como mediador cultural. Laura Santamaria define la tarea de traducir de la siguiente manera (Santamaria 2001: 43):

Traslladar a la llengua de traducció el significat –en el sentit més ampli possible– dels anunciats i no cal que comuniqui als lectors potencials del text traduït altres significats que s’haurien pogut desprendre d’aquell text original si hagués estat enunciat en unes altres circumstàncies.

El traductor debe poseer, pues, un elevado conocimiento de las culturas, tanto la de partida como la meta, con el fin de poder identificar cuáles son los referentes culturales que aparecen en el texto, cuáles deben trasladarse a la cultura meta o cuáles pueden mantenerse sin perjudicar la comprensión por parte del receptor. Según Javier Franco (1996: 53):

Each linguistic or national-linguistic community has at its disposal a series of habits, value judgments, classification systems, etc. which sometimes are clearly different and sometimes overlap. This way, cultures create a variability factor the translator will have to take into account.

Como vemos, la cultura, de la misma manera que el tipo de texto, la intención del autor, el canal por el que va a emitirse, etc., condiciona el trabajo del traductor y aumenta los problemas a la hora de traducir. Rosa Agost (1999: 99) define estos elementos culturales como:

Lugares específicos de alguna ciudad o de algún país; aspectos relacionados con la historia, con el arte y con las costumbres de una sociedad y de una época determinada (canciones, literatura, conceptos estéticos); personajes muy conocidos, la mitología, la gastronomía, las instituciones, las unidades monetarias, de peso y medida; etc. Es decir, todos los elementos que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia.

Otros autores como, por ejemplo, Javier Franco o José Lambert también aportan su propia opinión sobre la cultura en la traducción:

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text (Franco 1996: 58).

Culture has not to be studied as *part* of the translation phenomenon, since the *entire* phenomenon is culture-bound: translation has rather to be investigated as part of culture (Lambert 1992: 25; citado en Fischer 2000).

Un ejemplo de traducción de referentes culturales puede ser la traducción de la frase “cordero de Dios” en la Biblia. Esta frase no pudo ser traducida de la misma manera en la cultura esquimal, porque en su cultura no existe el cordero y menos reconocen su simbología. Por este motivo, se tradujo por un referente cultural propio de esa cultura que tuviera el mismo significado para ellos: “foca de Dios”. Otro ejemplo puede ser la concepción del color blanco; si nos encontramos este color en una traducción de un texto en la cultura esquimal, supondría un gran problema de traducción, ya que ellos no solo tienen un color blanco y nosotros, en cambio, sí. Como estos, podemos encontrar millones de otros ejemplos de referentes culturales que, aunque los tradujésemos a la lengua meta, no tendrían significado alguno para los receptores. También cabe destacar que hoy en día vivimos inmersos en la globalización y, cada vez más, nos sentimos más familiarizados con elementos propios de otras culturas. Basta con pensar que hace unos 20 años nadie había oído hablar de McDonald’s, del Kebab o de cierta comida china; en cambio, ¿quién no reconocería, hoy en día, si sale en alguna traducción, el pollo con almendras, el arroz tres delicias o una Mc pollo? Por esa razón, la cuestión que debe plantearse un traductor a la hora de traducir los referentes culturales es si ese referente podrá entenderse o no en la cultura meta.

Para solucionar estos problemas, recurrimos a lo que llamamos técnicas de traducción, que, en el caso de la cultura, son dos: el traductor puede acercar el texto a los receptores tanto como sea posible, dejando claro que se trata de una traducción, o, por el contrario, puede tratar el texto como si de un original se tratara y no acercar el texto al lector, sino que sea el lector el que deba acercarse al texto.

Para definir estas dos técnicas, existen diferentes términos que varían según los autores. Nida, por ejemplo, habla de estas dos técnicas como correspondencia formal, que da privilegio al texto de partida, y equivalencia dinámica, que da privilegio al texto meta. Otro profesional como Javier Franco, prefiere denominarlo conservación o naturalización. Actualmente, es lo que llamamos extranjerización o domesticación. Un ejemplo de domesticación que nos llamó mucho la atención es el que podemos encontrar en la película *Ted*.

<u>Diálogo en inglés</u>	<u>Diálogo en español</u>
Back off, Susan Boyle.	Atrás, Falete.

En este caso podemos ver que se ha optado por domesticar el referente cultural para que sea más comprensible para los receptores españoles, ya que, de no ser así, muchos no habrían captado el mensaje que se quiere dar en esta frase.

En el caso de la extranjerización ocurre lo contrario, se opta por mantener el referente cultural del texto de partida. Hoy en día, es la técnica que más suele utilizarse y por la que optan gran parte de los traductores. A día de hoy, gracias a la globalización, estamos al tanto de lo que pasa no solo en nuestro país o en los países vecinos, sino de lo que pasa en todo el mundo. Gracias a ello, conocemos más rasgos característicos de las otras culturas que antes no sabíamos ni que existían. Esta es una de las razones por las que hoy en día resulta más fácil utilizar la técnica de la extranjerización.

Cabe destacar que hay autores que, aparte de la domesticación y la extranjerización, también aportan dos clasificaciones más: la neutralización y la biculturalidad (Marcelo Winitzer 2003: 220-221). La neutralización consiste en eliminar todos los matices culturales

que contenga ese referente cultural y traducirlo sin ninguna marca que haga referencia al país o a la cultura del texto de partida; de este modo obtendríamos un resultado en el texto meta sin ningún rasgo cultural ni de la cultura de partida ni de la cultura meta. La biculturalidad se da cuando nos encontramos con dos culturas muy parecidas que comparten algunos referentes culturales; de ser así, se mantiene el referente cultural produciendo el mismo efecto tanto en los receptores de la cultura de partida como en los de la cultura meta.

Desde nuestro punto de vista, creemos que debemos evitar la domesticación y fomentar la extranjerización, ya que, utilizando diversas técnicas puede hacerse que un referente cultural se entienda sin tener que domesticarlo totalmente. Además, ¿no es más extraño ver un bote de manteca de cacahuete y que te digan que se trata de mantequilla cuando la acción está pasando en otro país, que suponer que se trata de un rasgo característico de esa cultura? También cabe tener en cuenta que sí es verdad, tal y como ya hemos dicho anteriormente, que no todos pueden mantenerse.

5. El doblaje en películas infantiles

Teniendo en cuenta que este trabajo se basa en el análisis de los referentes culturales que aparecen en *Madagascar* y remarcando que se trata de una película dirigida, como público principal, al público infantil, creemos conveniente dedicar un apartado a las condiciones que dichas películas deben cumplir teniendo en cuenta el público.

5.1. Doblaje o subtitulación

Un subtítulo para un producto cinematográfico puede componerse de dos líneas, no debe superar los 40 caracteres y puede estar, como máximo, 6 segundos en pantalla. ¿Realmente el público infantil podría seguir la película subtitulada? Definitivamente, no.

Debemos tener en cuenta que, como muestran los estudios, el oído humano va mucho más rápido que la vista. Por esta razón, en las películas subtituladas para un público adulto tienen que hacerse modificaciones y recortar el diálogo de los personajes para que puedan seguirlo. Si ya deben hacerse bastantes modificaciones para que el público adulto pueda seguirlo, imagínense si tuviésemos que hacer las modificaciones necesarias para el público infantil, ¿sería posible?

Como hemos explicado en el apartado de doblaje, sabemos que en España la tendencia general es la de doblar todas las películas que llegan, con el fin de comercializarlas. Sí ya es así la tendencia en las películas en general, lo es más cuando se trata de películas dedicadas a un público infantil; siempre se doblan. El motivo es que, aunque a la hora de traducirlo haya elementos destinados para los adultos que los niños no entiendan, cuando se trata de decidir si doblar o subtitular, se tiene en cuenta el receptor principal, el público infantil. Debemos tener en cuenta que se trata de un público de una edad en la que muchos de ellos puede que no sepan leer o, si saben, lo hagan con cierta dificultad, por lo que a la hora de ver la película en subtítulos les resultaría muy difícil y no la entenderían.

En el caso de Hispanoamérica, como también hemos comentado anteriormente, la tendencia general es diferente a la de España. Las películas suelen verse en la versión original y con subtítulos, aunque, en el caso de las películas destinadas a un público infantil, no, ya que, en este caso, es requisito doblarlas. El motivo es el mismo que el de las películas en España, ya que es una película dirigida principalmente a los niños.

5.2. Productos destinados a un público infantil

El doblaje de películas infantiles es un tema muy poco desarrollado, del que pocos autores han escrito o investigado y del que encontramos muy poca bibliografía. Basándonos en lo que hemos podido consultar, podríamos empezar el apartado hablando de por qué un producto se considera apto para un público infantil, por qué otros solo lo son para adultos y por qué hay algunos dirigidos a ambas edades. Aquí, cabe destacar que la percepción de lo que se considera apto para una edad en concreto depende y varía según las épocas. Como bien dice Juan Rafael Morales (2008: 6):

Buena parte de la evolución moderna de este género ha venido de la mano del cambio en la concepción de lo que entendemos por infancia. Se ha pasado de considerar al niño como un «adulto pequeño» a observarlo como un ser particular, con unas necesidades propias que no pueden ser obviadas a la hora de crear materiales literarios lúdicos o didácticos orientados a su consumo. De ahí la importancia fundamental de la calidad de estos relatos, relatos que deben ser capaces de cumplir y satisfacer las múltiples expectativas del niño o joven lector.

Además, añade que:

Actualmente la infancia es vista como el período vital más importante, pues varias disciplinas que tratan del comportamiento humano, como la psicología, consideran que es durante este período cuando el ser humano adquiere los aspectos distintivos y definitorios de su

personalidad, de modo que se tienden a justificar numerosos comportamientos adultos en función de las experiencias vividas durante la infancia.

Lo que está claro es que no captamos las cosas de la misma manera cuando tenemos una edad u otra. Si pensamos, por ejemplo, en *El Principito*, es un libro que se recomienda leer cuando eres pequeño y releer al ser mayor; el motivo es que las mismas palabras aportan conocimientos y matices diferentes al público infantil y al público adulto. El público infantil no entenderá todos los matices que aparezcan en el texto, puede que entienda las palabras pero no el doble sentido, si lo hay, que estas quieren aportar. Podemos encontrar una buena explicación de ello en el artículo de Zabalbeascoa (2000: 19):

Una muy probable limitación derivada de la falta de años en este mundo es, precisamente, que no se ha tenido suficiente tiempo para adquirir un bagaje textual que permita interpretar correctamente elementos intertextuales como la alusión, la parodia, la manipulación del discurso, la ironía, el simbolismo, citas directas de otros textos, símiles y metáforas, etc.

A partir de aquí, podemos deducir que el producto dedicado a un público infantil tendrá un grado menor de dificultad lingüística que aquel dedicado a un público adulto y que las características de este producto serán: sencillez del lenguaje, brevedad, claridad, expresividad, etc. En particular, encontramos una definición que nos pareció adecuada: “supone unas determinadas características indispensables: la claridad de conceptos, la sencillez, el interés, la ausencia de ciertos temas y la presencia de otros que no toleraría un adulto” (Bravo-Villasante 1985: 9; citado en Aller 2004: 144).

Pero, tal y como argumenta Zabalbeascoa, cuando hablamos de literatura universal, ¿a qué nos referimos?, ¿hay una literatura que pueda ser entendida tanto por niños como por adultos de la misma forma? o, por el contrario, ¿es un texto dirigido a todos los público pero que cada franja de edad lo interpretará de manera diferente? En nuestra opinión, nos decantamos más por esta segunda opción, que es, en concreto, lo que sucede con la película de animación elegida para el estudio, *Madagascar*. Esta película está dirigida a un público infantil, en primer lugar, pero también a un público adolescente o adulto, ya que incorpora elementos que un niño no es capaz de captar de la misma manera que un adulto sí lo hará. La razón de ello suele ser que las productoras intentan crear productos que puedan ir destinados a ambos públicos, ya que la mayoría de las veces, el niño no va solo al cine, sino que son los padres los que lo acompañan; por esa razón, se intenta que el padre pueda tener el mismo disfrute que el niño viendo el mismo producto cinematográfico.

[...] The criteria for a positive evaluation of a children's book, if it is not an educational one, is its success in appealing to adults. [...] This, strangely enough, happens in spite of the increasing awareness of adults of the differences between themselves and children -- a distinction that adults are keenly aware of and even endeavor to make sharper. Nevertheless, when it comes to evaluating children's culture, they ignore the child's opinion and focus on the adult's (Shavit 1986: 37-38; citado en Morales 2008: 7-8).

Además, el hecho de que hoy en día los niños estén más familiarizados con todo lo que pasa en el mundo exterior y tengan más acceso a la información ha ayudado a que los temas de las películas o de la literatura infantil y juvenil, en general, sean más liberales y permisivos. Si nos fijamos, no es lo mismo una película de Disney que veía un niño a los años 90 que, por ejemplo, la película que estamos analizando, *Madagascar*, estrenada en el año 2005. Las de hoy en día son películas sin tabúes, que tratan los temas cotidianos, lo que un niño puede encontrarse en su día a día.

Cuando se representa la realidad tal y como es, el niño reconoce ese mundo, esos problemas de los que hablan los libros, se produce un proceso de identificación con el mundo retratado y además el niño lector encuentra alivio o soluciones a sus conflictos externos e internos. Asimismo, le proporciona un maravilloso medio para reír, llorar, disfrutar del placer de la lectura, conocer nuevos mundos y nuevas costumbres (Wirnitzer 2007: 23-24; citado en Morales 2008: 11).

En este tipo de películas, también podemos ver la evolución en cuanto a los temas de racismo o sexismo que presentaban las antiguas películas, ya que, hoy en día, se intentan evitar. Ahora, las películas suelen ir destinadas a ambos sexos, cuando antiguamente no era así. Películas como *La Sirenita* y *Hércules*, por ejemplo, una iba destinada al público femenino y la otra, al masculino.

Por tanto, podemos decir que las películas infantiles han sufrido un cambio durante los años. Como explica Morales (2008: 12):

Hemos pasado de la «infantilización» al realismo, de la sobreprotección del niño, visto como un ser indefenso, a su formación consciente y activa a fin de que sea capaz de encarar los problemas que se le presentarán en su vida adulta.

5.3. Traducción para el doblaje de películas infantiles

Esta evolución de la que hemos hablado marca claramente la tarea del traductor a la hora de traducir doblajes de películas infantiles. Debe tener en cuenta lo que hemos comentado, que ya no se trata de un público al que se le deba esconder ciertos temas, al que

se le deben explicar las cosas tal y como son y sin tener que renunciar a algún tipo de palabras que antes eran tabúes.

Nosotros hemos dedicado un apartado al doblaje infantil y hemos detallado las características que este posee a diferencia del doblaje en general; no obstante, hay autores que no creen en que haya diferencias a la hora de traducir un libro para adultos o traducir un libro para niños. Bravo Villasante (Morales 2008: 37), por ejemplo, cree que no debe diferenciarse una traducción de la otra, ya que los problemas que presentan una y otra son los mismos. Reiss (1982; citado en Morales 2008: 37), en cambio, cree que aunque sí sean los mismos problemas, la solución no podrá ser la misma, ya que no se resuelven igual los problemas cuando el público receptor que tiene que entenderlo son adultos que si son niños.

Finalmente, para terminar con la traducción de las películas infantiles, queremos remarcar las tres características del receptor de estos productos. Para ello, nos hemos basado en las tres características que aporta Morales (2008: 57-58):

a) Conocimientos lingüísticos limitados

Los receptores de estos productos aún no han adquirido todas las competencias lingüísticas, por lo que el traductor deberá ceñirse al nivel lingüístico que poseen. Es cierto que si la película original también va dirigida a un público infantil, el autor ya habrá realizado el trabajo de utilizar un lenguaje básico y el traductor solo deberá traducirlo adaptándolo a la lengua meta. No obstante, cabe destacar que los planes de estudios en un país y en otro no son los mismos y puede que los niños de la misma edad no posean los mismos conocimientos lingüísticos.

b) Conocimientos pragmáticos limitados

Al igual que los conocimientos lingüísticos, los receptores pueden poseer pocos conocimientos pragmáticos o culturales. El traductor es el encargado de detectar cuáles se entienden y cuáles no; a partir de ahí, deberá decidir cómo traducirlo.

c) Expectativas del niño o joven lector

Aquí nos referimos a que el traductor deberá hacer todo lo posible para que el producto sea ideal para esos receptores en concreto. El hecho de adaptar los conocimientos lingüísticos y pragmáticos a su nivel ya es satisfacer sus expectativas.

5.4. Referentes culturales en películas infantiles

En cuanto a la traducción de los referentes culturales en películas de este género, debemos tener en cuenta todo lo explicado en el apartado de los referentes culturales, pero remarcando que esta vez van dirigidos a un público infantil. Eso requiere un mayor grado de dificultad, ya que no es lo mismo trasladar un referente cultural para una persona adulta que para un niño.

En este proceso, el traductor deberá saber clasificar cuáles son los referentes culturales que van dirigidos a los niños, cuáles no y cuáles van dirigidos a ambos públicos. Cuando nos encontramos, por ejemplo, con el nombre de un personaje político, una frase hecha o alguna imitación de algún personaje famoso, puede que el público infantil, aun domesticando el referente cultural, no lo entienda. Este sería un claro caso de referente cultural dentro de una película infantil dedicado al público adulto. En *Madagascar*, por ejemplo, uno de los personajes nombra a Tom Wolfe y, en las versiones en español peninsular e hispanoamericano, se ha traducido por Bill Clinton. Como vemos, incluso domesticando este referente cultural, ¿creen que un niño entenderá quién es Bill Clinton? Hay otros casos, en cambio, en que son referentes culturales claramente dirigidos a un público infantil, por lo que deberá optarse por una técnica con la cual el público infantil del producto meta pueda entender dicho referente cultural.

Sí es cierto, y cabe remarcarlo, que cuando nos referimos a la generación infantil o juvenil de hoy en día, quedan muy lejos aquellos jóvenes o niños de hace años. Ahora, gracias a las nuevas tecnologías, los niños pasan muchas más horas enfrente de un ordenador, de la televisión, de la radio, etc. y, consecuentemente, tienen mucho más acceso a la información y al mundo exterior. Esto también repercute en las decisiones que deba tomar el traductor, ya que lo que antes podía ser un referente cultural que necesitara el uso de alguna técnica en concreto para que los niños pudieran entenderlo, ahora no lo es.

En el momento de realizar la tarea de la traducción de los referentes culturales, como en toda traducción, el traductor debe conocer bien la cultura tanto del texto de partida como del texto meta, pero, para esta en concreto, tiene que estar familiarizado con el entorno infantil de esa cultura: tipos de juegos, sistema educativo, lenguaje propio infantil, etc. Debe tener especial cuidado, también, tal y como hemos mencionado, a las características de textos o películas destinadas a este público en concreto: utilizar un lenguaje sencillo, claridad a la hora de expresarse, etc.

Después, viene la elección de si domesticar o extranjerizar el texto. En este apartado no nos extenderemos en los significados de estas técnicas, ya que ya se han explicado en el apartado de referentes culturales. En lo que sí queremos profundizar es en cuál de las técnicas, en la traducción para el doblaje infantil, es la más indicada o por la qué se decantan los autores.

Como en todo, encontramos autores que defienden la extranjerización y otros que defienden la domesticación. Klingberg (1978, 86s; citado en Fischer 2000) defiende la extranjerización:

One of the aims of translating children's books must be to further the international understanding of the Young readers [...]. The geographical setting should of course be rendered accurately in all translations, but it may be more important than ever in children's book, if one of the aims of the translation is to provide knowledge of a foreign country.

Morales, en cambio, afirma que, después de analizar diversas traducciones infantiles, cree que los traductores no solo recurren a una técnica de traducción. Es decir, sí que deciden si van a basarse en la extranjerización o en la domesticación del texto, en general; aunque durante la traducción ambas técnicas se van mezclando. En algunas ocasiones el referente cultural deberá domesticarse para que así el público lo entienda y en otras ocasiones no hará falta y se recurrirá a la extranjerización. Por tanto, habla de extranjerización y domesticación parcial. Marcelo Wirnitzer (2007: 165-167; citado en Morales 2008: 98) distingue tres tipos de domesticación parcial:

- a) Domesticación por razones fonéticas: se produce cuando se modifican nombres de personajes en la cultura de llegada por razones de cacofonía o porque producen ciertas asociaciones no deseadas.
- b) Domesticación por razones de lo políticamente correcto: se utiliza para evitar deliberadamente el uso de palabras y expresiones que puedan resultar ofensivas,

discriminatorias o perjudiciales para grupos sociales, raciales, étnicos, mujeres, animales, etc.

- c) Domesticación por razones de aceptabilidad: determinados elementos culturales del TO pueden ocasionar rechazo en la cultura de recepción de la traducción. Esto se observa claramente, por ejemplo, en el caso de las comidas, ya que determinados platos que pueden considerarse como un manjar o como un plato absolutamente corriente en una cultura pueden producir asco o rechazo en otras culturas.

En la traducción infantil ha sucedido lo mismo que en la traducción para adultos, ya que a lo largo de la historia se ha ido cambiando la tendencia, se ha pasado de domesticar los textos a extranjerizarlos. Esto se debe a la censura que había en todos los países y lo mal que veían lo que provenía de fuera. En el caso de España, esto duró aún más tiempo debido, como ya explicamos en otro apartado, al régimen franquista. Por aquel entonces, no se permitía tener más conocimiento que lo que ocurría en España y prevalecía la ideología ante la calidad literaria. Hoy en día, esto ha cambiado mucho. Cada vez hay más movimiento para que se conozcan diferentes culturas, para parar el racismo, el sexismo, la discriminación, etc.; por estas razones, la extranjerización es un buen medio para ayudar a lograrlo. Esto es más importante aún en los productos destinados al público infantil, ya que ellos son el futuro y, mediante esos conocimientos que se les inculcan, se les puede hacer ver el mundo de una manera u otra.

Como ya dijimos en otro apartado, nos decantamos más por la extranjerización que por la domesticación, ya que no debemos cerrarnos a lo que conocemos, sino que debemos ampliar, cuanto más mejor, nuestros conocimientos. Además, en el caso de los niños, como es este el caso, pensamos que es aún más importante el hecho de que se les muestre el mundo tal y como es y luego ellos poder decir que está bien o no por sí solos.

Como conclusión a este apartado, creemos que la traducción dirigida a un público infantil sí debe considerarse como tal y no como una traducción en general, ya que, como hemos visto, posee muchas características propias que el traductor debe tener en cuenta a la hora de traducir este tipo de traducciones en concreto.

6. Análisis de la película

Basándonos en la teoría explicada, en este apartado, vamos a analizar los referentes culturales que aparecen en la película *Madagascar*. Hemos decidido dividir el apartado en diversos subapartados según los distintos tipos de referentes culturales encontrados.

6.1. Insertos

En el canal visual no solo nos encontramos con imágenes, sino que también podemos encontrarnos con textos inseridos en dichas imágenes. Como explica Chaume (2004: 283), estos textos que aparecen en la pantalla se denominan “insertos”, entre los cuales encontramos los intertítulos, los títulos, los subtítulos y los textos. Cuando nos encontramos con estos insertos, tenemos diversas maneras de solucionar su traducción:

- Substituir el texto de origen por otro en la lengua meta.
- Subtitularlo.
- Traducirlo mediante una voz en OFF.
- No traducirlo y dejarlo en la lengua de origen.

Para optar por una solución u otra, siempre debe analizarse el grado de importancia que ese inserto tiene para que se capte el sentido de lo que se quiere transmitir. Algunas veces, aparecerá texto en la pantalla que no nos aporte ninguna información adicional a la que se nos está dando mediante el doblaje del diálogo y, por esa razón, no será necesario traducirlo. Otras veces, en cambio, la información que aparece en el texto en la pantalla será de gran importancia para que pueda entenderse lo que se nos quiere transmitir y, por tanto, sí deberá traducirse.

Debemos tener en cuenta que cuando se trata, como es nuestro caso, de películas infantiles, tenemos que pensar en que los receptores del producto son niños, sin olvidarnos, como hemos comentado en la introducción, que también van destinadas, como público secundario, a los adultos. Según Chaume, en los casos de insertos en películas infantiles, la mejor solución sería añadir una voz en OFF y así evitar los subtítulos que puedan distraer la

atención de los receptores, ya que muchos de ellos puede que no sepan leer o que tengan dificultades para hacerlo con fluidez.

A diferencia de otros profesionales, el traductor no siempre recibe órdenes de cómo traducir estos insertos; por esta razón, siempre deberá preguntar cuáles son las normas y, en caso de no tenerlas, guiarse por la tendencia que se sigue generalmente en las películas del mismo género que la que esté traduciendo.

6.1.1. Análisis de los insertos en *Madagascar*


A continuación, vamos a analizar todos los insertos que aparecen en la película *Madagascar*, cuál es la solución por la que se ha optado y si creemos que es la correcta o podría haberse hecho de otra manera. Cabe destacar que la decisión de traducción de los insertos de esta película en concreto vino marcada en el guion por el propio cliente (véase entrevista en anexos). Nos centraremos en tres de las tipologías de insertos mencionadas anteriormente: títulos, subtítulos y textos. No vamos a analizar los intertítulos, “muestras textuales que sirven para integrar todo lo que presentan las imágenes” (Chaume 2004: 282), ya que en la película con la que estamos trabajando, no aparece ninguno.


En primer lugar, vamos a examinar la traducción del título. Cuando hablamos de título, nos referimos a esos textos que aparecen al principio y al final de un texto audiovisual (Chaume 2004: 285): “el título de un filme, la ficha técnica, el casting, las instrucciones para la utilización del film, la marca del final o de la interrupción del relato (*continuará*)”. Chaume también indica que no todos ellos suelen traducirse a la lengua meta como, por ejemplo, las fichas técnicas o el *casting* del principio o la marca del final, que, actualmente, suele dejarse en la lengua de partida. En cambio, sí suele traducirse el título, las instrucciones de utilización y las interrupciones o fragmentaciones del relato.

En la película *Madagascar*, concretamente, no se traduce ni la ficha técnica ni el *casting*, que aparecen ambos en inglés, la lengua de la versión original. En el caso del título, no se ha tenido que recurrir a ninguna de las posibilidades de traducción mencionadas anteriormente, ya que tanto en español peninsular como en hispanoamericano, el título es el mismo que en la versión original. Lo que sí aparece traducido en español peninsular, tal y como suele ser, son las instrucciones. En el caso del hispanoamericano, debido a no tener

acceso al producto original, no lo hemos podido comprobar, aunque imaginamos que, como en español peninsular, también aparecen traducidas. Por lo que a la marca final se refiere, en esta película no aparece texto, sino que aparece una imagen de Gloria, un personaje de la película, que indica el final. Por lo tanto, no ha sido necesario recurrir a ninguna traducción. Es importante destacar que en la versión en español peninsular, una vez ha terminado la película, aparece el apartado “reparto y voces adicionales” con la información específica de la película en la versión en español peninsular. De la misma manera, en hispanoamericano también se ha añadido este apartado con la información de la película emitida en Hispanoamérica.

A continuación, vamos a detallar y comentar los subtítulos y los textos que aparecen en la película. En el caso de los subtítulos, suele recurrirse a la utilización de otro subtítulo sin pisar el subtítulo original. En *Madagascar* encontramos dos subtítulos:

<p>Subtítulo original</p> 	<p>(42:57) 2501 MILES SOUTH</p> <p>Marty, Melman, Alex y Gloria están en la playa deseando salir, excepto Marty, que está encantado de estar allí. Gloria dice que es imposible que les hayan abandonado y que el barco debe estar de camino; entonces, aparece la imagen del barco para mostrar si realmente está yendo hacia la isla o si, por el contrario, se aleja. Es aquí cuando aparece el subtítulo para mostrar dónde se encuentra el barco.</p>	
<p>Subtítulo traducido</p>	<p>Español peninsular</p>	<p>Hispanoamericano</p>
	<p>2501 millas al sur</p>	<p>No se traduce</p>

Subtítulo original 	(55:00) ANTARCTICA Aparece para cambiar de plano y pasar a la isla donde se encuentran los pingüinos. El subtítulo tiene la función de remarcar, además de la imagen, que los pingüinos se encuentran en Antártida.	
Subtítulo traducido	Español peninsular	Hispanoamericano
	Antártida	No se traduce

Es curioso el hecho de que en español peninsular sí se traducen los subtítulos y en hispanoamericano, en cambio, no. Puede que se deba a que, como hemos dicho anteriormente, en España hay una gran tendencia a traducir los subtítulos; en cambio, puede que en Hispanoamérica no sea así.


En el caso de los subtítulos en español peninsular, se han traducido para remarcar lo que ya era evidente en las imágenes. En el primer caso, puede que la imagen confunda un poco más que la segunda, ya que no se percibe perfectamente que lo que se ve al final de la imagen no es la isla de Madagascar, sino Antártida. La imagen del segundo subtítulo es más evidente, ya que queda muy claro que, gracias a la imagen de un sitio helado y con frío, no es en Madagascar donde se encuentran. Según nuestra opinión, creemos que deben traducirse debido a las normas de traducción de los subtítulos; aunque, si nos guiamos por las imágenes y la información adicional que estos subtítulos nos aportan, sobre todo en el segundo caso, podría omitirse la traducción.


Para terminar con el apartado de insertos, vamos a comentar el texto, que es, como ya hemos dicho, un estilo de inserto. El texto, tal y como explica Chaume (2004: 290), “son aquellas muestras gráficas que pertenecen a la realidad y que nos muestra la cámara”. En este caso, no hay una solución única de traducción, sino que se puede recurrir a las cuatro soluciones que comentábamos al principio de este apartado. No obstante, teniendo en cuenta

que nuestra película es de dibujos animados, cabe destacar que, en este género, suelen decantarse por la traducción mediante la voz en OFF, ya que para el público infantil no suelen utilizarse los subtítulos.

En la película *Madagascar* hay muchos casos en los que aparece texto en la pantalla, aunque es importante remarcar que en español peninsular aparece traducido en muy pocas ocasiones. En hispanoamericano, en cambio, se utiliza más el recurso de la traducción mediante la voz en OFF. A continuación, detallamos algunos ejemplos de texto que aparece en la película y las soluciones por las que han optado los diferentes traductores.


En el siguiente cuadro aparecen dos ejemplos de texto que sí se ha traducido, mediante la voz en OFF, tanto en español peninsular como en hispanoamericano:


<p>Texto</p> 	<p>(47:04) FASTEN SEAT BELTS</p> <p>Todos los animales del mundo salvaje se reúnen en el avión para que el rey Julien les explique qué van a hacer con los gigantes de Nueva York. Antes de que el rey Julien empiece a hablar, hay mucho alboroto y Morís pide que se calmen. En ese momento, pulsa el botón para encender la luz que pone “Fasten seat belts”.</p>	
<p>Traducción</p>	<p>Español peninsular</p>	<p>Hispanoamericano</p>
	<p>Abróchense los cinturones</p>	<p>Abróchense sus cinturones</p>

<p>Texto</p> 	<p>(47:52) TO SERVE LEMUR</p> <p>En la misma escena que el ejemplo anterior, cuando el rey Julien está explicando el plan, dice la palabra “fosa” y todos los animales empiezan a alborotarse porque creen que los fosa van a comérselos; entonces, uno de los animales enseña un libro en cuya portada aparece: “To serve lemur”.</p>	
<p>Traducción</p>	<p>Español peninsular</p>	<p>Hispanoamericano</p>
	<p>Vamos a arder el lémur. Es un libro de cocina</p>	<p>Servir a los lémures, es un recetario</p>

Ambos casos no se han resuelto mediante subtítulos, sino mediante la voz en OFF, como, tal y como ya hemos comentado, suele ser habitual. En el primer caso, es importante su traducción, ya que el hecho de que aunque el avión no esté en el aire, que ellos solo lo usen como sala de reuniones y que, para calmarlos, les haga atar los cinturones es un elemento humorístico. De no haberse traducido, el receptor meta, lo hubiese entendido solo como si de un timbre común se tratase y habría perdido el matiz de que se trata del timbre característico de los aviones. En el segundo caso, de no haberse añadido la traducción del título en las versiones dobladas, se hubiese perdido todo el significado, ya que, en la película original solo dicen “*it’s a cook book*”. Si se hubiese traducido literalmente por “es un libro de cocina”, el receptor meta no hubiese entendido que se trata de un libro de cocina donde se explica cómo servir lémur como plato para comer, que es lo que temen ellos que les hagan los fosa. Creemos que la traducción en hispanoamericano es más clara, ya que se especifica que es un libro de cocina sobre ellos. En los otros dos casos, en la versión original y en la de español peninsular, puede que no sean tan explícitos.

Estos dos ejemplos son las dos apariciones de texto traducido en hispanoamericano y no en español peninsular:


<p>Texto</p> 	<p>(50:39) NO SOLICITING</p> <p>Cuando Alex decide ir a la cabaña que Marty ha montado en la playa, se encuentra con un cartel en la puerta con este texto.</p>	
<p>Traducción</p>	<p>Español peninsular</p>	<p>Hispanoamericano</p>
	<p>No se traduce</p>	<p>(voz OFF) No molestar</p>


<p>Texto</p> 	<p>(51:22) WILD SWEET WILD</p> <p>En el momento en que Alex entra en la cabaña que Marty se ha montado en la playa, este le dice que tiene que limpiarse los pies y, cuando Alex mira la alfombra, ve que hay este texto escrito en ella.</p>	
<p>Traducción</p>	<p>Español peninsular</p>	<p>Hispanoamericano</p>
	<p>No se traduce</p>	<p>(voz OFF) Jungla, dulce jungla</p>


En los dos casos, creemos que la traducción mediante la voz en OFF es la mejor solución de traducción, teniendo en cuenta el público al que va dirigido. Pensamos que en el caso del español peninsular, por el hecho de no traducirlo, se pierden algunos matices que encontramos tanto en la versión original como en su traducción al hispanoamericano. En el

caso de “*no soliciting*” es importante, porque Alex, que antes no quería ir a la cabaña por su propio orgullo, ahora iba decidido a tocar a la puerta y, cuando ve esto escrito en la puerta, quita la mano unos segundos para pensárselo. En español peninsular se pierde este matiz y no se sabe por qué no toca a la puerta sin pensárselo dos veces. En el segundo caso, “*wild sweet wild*”, creemos también importante su traducción, ya que hace referencia a la frase “*home sweet home*”, en español: “hogar dulce hogar”. Se quiere mostrar que Marty ha montado su propio hogar en la isla y que está cómodo y ya no necesita volver a Nueva York. Como en el ejemplo anterior, vuelve a perderse este matiz en la versión en español peninsular.

Aquí presentamos los ejemplos más característicos de texto no traducido que, en nuestra opinión sí requiere una traducción:

<p>Texto</p> 	<p>(23:33) ALEX YOU'RE GREAT</p> <p>Aparece en una pancarta que lleva la gente que espera fuera de donde tienen encerrado a Alex después de que lo detuvieran.</p>
<p>Traducción propuesta</p>	<p>(subtítulo o voz en OFF) “Alex, te queremos” / “Alex, eres magnífico”.</p>

<p>Texto</p> 	<p>(49:38) HELP</p> <p>Aparece en la arena, ya que Alex lo ha hecho con ramas para llamar la atención de algún barco.</p>
<p>Traducción propuesta</p>	<p>(subtítulo o voz en OFF) “Ayuda”.</p>

<p>Texto</p> 	<p>(50:37) HELL</p> <p>Aparece con lo mismo que Alex había escrito la palabra “help”, pero un trozo de la última letra cae y queda escrito “hell”.</p>
<p>Traducción propuesta</p>	<p>(subtítulo o voz en OFF) “Jolín”.</p>

En los tres casos, creemos necesaria su traducción. Tenemos en cuenta que la utilización de subtítulos no es muy adecuada para el público infantil; no obstante, creemos que al no ser una gran cantidad de insertos los que se deben subtitular, no estaría mal subtitular estos tres casos, que son los que, en nuestra opinión, aportan más información adicional a las imágenes. También proponemos la utilización de la voz en OFF, ya que, en estos casos, Alex podría decir lo que significan los subtítulos. El primer caso “*Alex, you’re great*” refuerza el hecho de que la gente que está allí esperando, piensa que Alex es bueno y que no ha hecho nada mal para estar encerrado. Los dos últimos ejemplos “*help*” y “*hell*” creemos que son muy

importantes, ya que durante los minutos en que aparecen, no hay nada más en la imagen y, por tanto, es toda la información que esas imágenes nos transmiten; de no traducirlos, esas imágenes pierden todo el sentido. Además, es importante remarcar el cambio de “*help*” a “*hell*” que hay cuando cae un trozo de la última letra. Este cambio remarca la desesperación que Alex siente y que debe rendirse porque por mucho que pida ayuda, nadie va a ir a por ellos. A pesar de las propuestas anteriores, somos conscientes de que en la solución que proponemos se pierde el juego de palabras.

Finalmente, vamos a detallar unos cuantos ejemplos de texto no traducido que aparece en la película y que, según nuestra opinión, han hecho bien en no traducirse, ya que no aportan información adicional a la de la imagen.

(03:05) CENTRAL PARK ZOO



Al principio de la película tocan la campana indicando que van a abrir el zoo; entonces, enfocan la entrada, donde aparece este texto, para mostrar la gente que va entrando. No requiere ninguna traducción, ya que se entiende perfectamente que la gente entra en el zoo y no en otro sitio.



(03:58) NYC CITY PRESS (COMICS)

Uno de los monos va hacia la papelería, recoge un diario y, cuando se pone a leerlo, aparece este texto en la portada. En este caso, tampoco es necesario traducir el texto, ya que lo que quiere transmitir la imagen es que el mono lee el diario, no qué noticias hay en él.



(11:51) CHIMPANZEES /PINGUINS

Cuando los animales están en el barco con el que los trasladan, cada vez que se muestra una caja con un animal, aparece el tipo de animal escrito en inglés. No debe traducirse, porque queda muy claro lo que hay en cada caja, ya que cuando se muestra una caja, también se muestra el animal que hay dentro.

Como conclusiones, queremos decir que, en primer lugar, sí hay diferencias en la traducción de los insertos en el doblaje en España y en Hispanoamérica. Como hemos visto, en hispanoamericano, tienden a utilizar la voz en OFF, para que los receptores puedan captarlo; en cambio, en español peninsular, aunque se recomienda también utilizarla, se hace escasas veces. Aquí, cabe decir que, en nuestra opinión, se debería hacer más uso del recurso de la voz en OFF, ya que permite que los espectadores no pierdan el matiz que aporta la imagen y no requiere ningún esfuerzo adicional por parte del espectador. También vemos que cuando

aparecen subtítulos en la versión original, en España se suele traducir y en Hispanoamérica, en cambio, no. Finalmente, como podemos observar hay muchos insertos que no es necesario traducirlos, ya que no aportan ninguna información adicional.

6.2. La traducción de canciones

En este apartado vamos a ver la teoría sobre qué papel juega el traductor en las canciones y analizaremos las que aparecen en la película sobre la cual realizamos este trabajo. Para empezar, cuando el traductor se enfrenta ante la traducción de un film en el cual aparecen canciones, como en toda traducción, su papel ante ellas dependerá de las normas generales que suelen seguirse en estos casos o el encargo concreto que se le ha dado.

En primer lugar, tal y como explica Lydia Brugué (2008: 13) cabe distinguir entre lo que es la música instrumental de la vocal. Con la música instrumental, poco puede hacer un traductor para adaptarla para los receptores meta, ya que se mantiene igual y, de acuerdo con Díaz Cintas (2003: 273; citado en Brugué 2008: 13), puede despertar las mismas emociones, o semejantes, en ambas audiencias. En cuanto a la música vocal, existe un gran debate de si debe traducirse a la lengua meta o es mejor dejarla en la lengua de partida. Algunos autores defienden el hecho de que debe traducirse para que así los espectadores puedan entender el sentido y otros creen que, al igual que la música instrumental, la música vocal puede producir el mismo efecto en los receptores de la traducción que en los del original.

Por lo general, cuando hablamos de bandas sonoras, no suelen traducirse. Hay algunos casos, como son los films o series de dibujos animados dedicados a un público infantil, en los que sí se traduce la banda sonora, aunque muy pocas veces. Tal y como explica Díaz Cintas (2003: 272-276; citado en Brugué 2008: 13), el hecho de si traducirlas o no depende de diferentes factores, tales como el grado de aparición de canciones en la película (si solo sale al principio y al final o, por el contrario, en gran parte de la película), la naturaleza del programa en el que aparecen (si se trata de un programa musical, las canciones juegan un papel más importante) o según el idioma de las canciones y de la película. Además, hay veces en que la importancia de la canción no recae en su letra, sino más bien en el reconocimiento que tiene esa canción para el público y la reacción que esa conlleva.

Normalmente, la tendencia que suele seguirse es la de subtitular las canciones que son relevantes para seguir el argumento de la película. Díaz Cintas (2003: 274; citado en Brugué 2008: 14) argumenta que hay veces que las canciones son importantes para dar ambientación, para el argumento o para definir algún personaje; no obstante, lo pone en duda y se pregunta quién es el encargado de decidir si una canción debe traducirse o no.

Las tendencias sobre la traducción de la banda sonora, han ido cambiando durante los años. En los años 50 y 60 se prefería el doblaje de esas canciones que aportaban una carga de información adicional a las imágenes. En los años 70 y 80 esto cambió y se prefería la subtitulación de las canciones. Aun así, hoy en día, en el caso de las series infantiles, por ejemplo, aún encontramos las canciones dobladas; algunos ejemplos de ello son las canciones de inicio de series como *Shin Chan*, *Phineas y Ferb* o la gran mayoría de las películas de Disney. En cambio, la tendencia que se sigue en las películas que no van destinadas a un público infantil es la de traducir con subtítulos todas las canciones relevantes para seguir el argumento.

Como hemos dicho, puede que el traductor reciba el encargo de traducir para el doblaje todas las canciones o algunas de ellas. En estos casos, el traductor solo se encarga de traducir el texto de la canción; luego, son profesionales de la música los que se encargan de lo demás. Hay algunos casos en los que el traductor es también profesional de la música, por lo que es la persona idónea para traducir y adaptar esa canción. Concretamente, este es el caso de la película de la cual realizamos el análisis, *Madagascar*, ya que el traductor, Quico Rovira, es traductor y letrista (véase entrevista en anexos).

Cuando se le encarga la traducción de la canción al traductor, este debe tener presente si se está de acuerdo en cambiar la banda sonora para ajustarla a la traducción o si, por el contrario, el traductor debe ceñirse a la banda sonora original. Si debe respetar la banda sonora del original, “el traductor debe centrar su atención en el ritmo de cada estrofa musical y hacer coincidir sus versos con los golpes de música y la duración espacial y temporal de la canción original” (Mayoral 1988; citado en Chaume 2004: 202). Para ello, tal y como explica Chaume (2004: 202), “parece recomendable analizar los ritmos retóricos de los versos de la canción: número de sílabas (ritmo de cantidad), distribución acentual (ritmo de intensidad), rima (ritmo de timbre) y entonación (ritmo de tono)”.

También es muy importante, a la hora de traducir la canción, tal y como explica Lydia Brugué (2008: 15), tener presente a qué público va destinado y de qué tipo de canción se trata. El traductor realizará un trabajo muy diferente si la canción va destinada a un público infantil, si es para una película o para ser cantada a la ópera o en un programa de música, ya que en los dos primeros ejemplos predominará la rima y en el último, la letra de la canción.

En el caso de que, como hemos dicho anteriormente, se siga la tendencia general de traducir esas canciones relevantes mediante subtítulos, esta traducción se incorporará una vez finalizado el doblaje. Dichos subtítulos, deberán coincidir con los versos pronunciados en el mismo instante y deberán respetar las pausas musicales. En este caso, a diferencia de la traducción de las canciones para ser dobladas, el traductor no deberá fijarse en otros aspectos como el tono, la rima o la entonación del original. Cabe destacar que estos subtítulos suelen ir en cursiva para remarcar que existe un cambio entre el diálogo de los personajes y la canción. Las canciones cantadas por un personaje suelen ir entre comillas.

En la traducción de la letra de las canciones, lo importante no es la medida de los versos como en poesía, sino que concuerde con la melodía, “ya que es la melodía la que impone la métrica, la acentuación de las sílabas y la estructura silábica” (Cotes Ramal 2005: 77). El traductor deberá tener muy presente que la traducción no solo debe ser fiel al original, sino que tiene que concordar con la música y, muchas veces, con las imágenes.

Para que el traductor realice la tarea de la traducción, en un artículo de María del Mar Cotes Ramal (2005: 78), encontramos cuatro métodos de traducción de canciones, básicamente centrados en la métrica:

- **Mimetismo absoluto:** utilizar siempre el mismo número de sílabas que el original y colocar los acentos en el mismo lugar.
- **Mimetismo relativo:** emplear sistemáticamente el mismo número de sílabas que el original, pero desplazando los acentos, si es necesario; ya sean los acentos musicales (notas más intensas), ya sean los acentos lingüísticos (tónicos).
- **Alteración silábica por exceso:** utilizar en ciertas ocasiones más sílabas que el original, sin modificar por ello el ritmo.
- **Alteración silábica por defecto:** utilizar en ciertas ocasiones menos sílabas que el original, sin modificar por ello el ritmo.

Ya que hemos hablado sobre las tendencias de la traducción de las canciones, queremos remarcar las opiniones que tienen algunos autores sobre ello.

Incluso hace muchos años, ya encontramos opiniones de autores sobre este tema. Sigmund Spaeth (1915: 291-298; citado en Brugué 2008: 15), por ejemplo, no está de acuerdo con la traducción de las canciones, ya que solo cree conveniente su traducción cuando se trata de un contexto educativo. Además, añade que el traductor puede tener muchas habilidades, pero nunca conseguirá unir el original con su traducción y una canción tiene que ser fiel al original y no una caricatura ridícula, como suele ser.

A.H. Fox Strangways (1921: 211-224; citado en Brugué 2008) cree que no es necesaria la traducción de canciones. Según él, es posible entender la canción sin conocer el idioma, ya que cree que la canción tiene que escucharse y disfrutarse en la lengua original aunque no se entienda lo que dice. No obstante, también reconoce que, de esta manera, no se puede disfrutar de la canción en su totalidad.

Díaz Cintas se posiciona a favor de la traducción de las canciones. Siempre que las condiciones del medio lo permitan, cree que debe recurrirse a la subtitulación de las canciones o, al menos, de una parte de ellas, para dar al espectador una idea del contenido de esa canción (Brugué 2008: 14).

Pérez Álvarez relaciona la traducción de canciones con la traducción poética y cree que es una de las tareas más difíciles a las que debe enfrentarse el traductor; por eso, piensa que lo ideal es que el traductor pueda ser también compositor y que se documente mucho sobre el tema.

Julio-César Santoyo (1996: 175; citado en Brugué 2008: 18) piensa que la decisión de traducir las canciones es puramente comercial, ya que, según él, se traducen las canciones para llegar a un público más amplio y así aumentar su comercialización. Para poner un ejemplo, nombra algunos grupos musicales actuales que, para aumentar su éxito, cantan canciones en otros idiomas.

Finalmente, para concluir el apartado, nosotros nos posicionamos a favor de la traducción de las canciones, siempre que estas sean relevantes para seguir el argumento de la película. En el caso de los dibujos animados, creemos que la importancia de esta traducción aumenta y que debe recurrirse al doblaje, no a la subtitulación.

6.2.1. Análisis de las canciones en *Madagascar*

A continuación, vamos a detallar las canciones que aparecen en *Madagascar* y si se ha optado por la subtitulación, por el doblaje o por la no traducción.

Es importante destacar que en esta película no se ha optado, en ningún momento, por la subtitulación de la letra de las canciones; por el contrario, sí se ha utilizado la técnica del doblaje de canciones y la no traducción. Mediante los siguientes ejemplos, veremos el porqué.

Canciones sin traducción

En la película podemos encontrar un gran número de canciones en inglés que se ha optado por no traducirlas. Según nuestro propio criterio, pensamos que se ha optado por la no traducción debido a que el contenido de la letra no era relevante y no aportaba información adicional a las imágenes de la película. Algunos ejemplos de estas canciones son:

- *Born Free* (John Barry y Don Black)

Se trata de la canción que aparece al inicio de la película mientras Marty está soñando que corre por el mundo salvaje. Es una canción conocida que apareció en la película *Born Free* y que recibió un Oscar a la mejor banda sonora. El contenido habla de la libertad, que es en lo mismo que está soñando Marty, por lo que se podría pensar que es importante la relación de la letra de la canción con las imágenes de la película. Se podría haber optado por añadir la traducción de la canción, ya que existe una versión ya hecha en español, pero, por el contrario, se mantiene en la versión original. Pensamos que por dejar la canción en inglés, no se pierden matices, ya que no es muy relevante y, escuchando el ritmo conjuntamente con las imágenes, se obtiene la sensación de libertad.

- *New York, New York* (John Kander y Fred Ebb)

Se trata de una canción muy conocida tanto para el público inglés como para los receptores de las traducciones. Cualquier receptor puede entender las dos palabras más importantes de la canción “*New York*”, ya que se trata del lugar donde están y de donde Marty quiere salir. Vemos que sin la traducción se produce el mismo efecto en los receptores de las traducciones que en los de la versión original, por eso pensamos que la no traducción es una

buena opción. Además, como nos explica el propio traductor (véase entrevista en anexos) se trata de una canción demasiado corta como para subtitularla.

Canciones sin letra

Las canciones sin letra, tal y como hemos comentado, no suponen ningún problema a la hora de realizar la traducción, por lo que el traductor no debe tenerlas muy en cuenta. No obstante, creemos conveniente, ya que hemos hablado de todos los tipos de canciones, detallar unos cuantos ejemplos de las que aparecen en *Madagascar*:

- *Holiday For Strings* (David Rose)
- *Piranhas Are A Very Tricky Species from Rushmore* (Mark Mothersbaugh)
- *Chariots of Fire* (Evangelos Papathanasslou)
- *Dead Already* (Thomas Newman)
- *National Geographic Fanfare* (Elmer Bernstein)

Canciones dobladas

- *Happy Birthday To You* (Mildred Hill y Patty Hill)

TO:

Happy birthday to you!

You live in a zoo,

you look like a monkey,

and you smell like one too.

TM (español peninsular):

<p>Cumpleaños feliz, en un zoo vives sí, te pareces a un mono, y hasta hueles así.</p>
<p>TM (hispanoamericano):</p> <p>Feliz cumpleaños a ti, en un zoológico te vi, y pareces un mono, porque hueles así.</p>

La canción *cumpleaños feliz*, es una canción que suele doblarse en todas las películas. Además, se trata de una canción que es importante para seguir la trama de la película e identificar que la fiesta se celebra porque es el día del cumpleaños de Marty. Puede que si no se tradujese, se entendiera la trama, debido al ritmo y a que es posible que el público reconozca esa canción, ya que es una canción que incluso en inglés es bastante conocida. Cabe remarcar que es un claro referente cultural que de no traducirse perdería un gran matiz y, como hemos dicho, esta canción siempre suele traducirse. En la película *Madagascar* la encontramos doblada tanto en español peninsular como en hispanoamericano.

En esta película no es la canción de cumpleaños en sí, sino que se han hecho diversas modificaciones para dar un toque de humor a la película.

Como vemos, se ha mantenido el ritmo de la canción y se ha traducido la letra haciendo las modificaciones necesarias para que esta rimara. En el texto original, tal y como se ha mantenido en las traducciones, el primer verso corresponde con el primer verso de la canción *cumpleaños feliz* original en sus respectivos idiomas. Los siguientes versos de la canción se han modificado de modo que rimara. Si nos fijamos, no solo se ha modificado la

canción, sino que se ha intentado ser fiel al original y se ha mantenido el juego con los monos. Es muy importante que se mantenga este juego, ya que, justo terminada la canción, aparece una escena de la película en la que los monos se huelen y uno cae del árbol a causa de su mal olor. Como podemos ver, el juego no solo está en la canción, sino que también mantiene una estrecha relación con las imágenes, algo que, como ya hemos comentado, debe tener muy presente el traductor a la hora de la traducción.

- *I Like To Move It, Move It* (Erick Morillo y Mark Quashle)

I like to move it move it I like to move it move it I like to move it move it Ya like to (Move it!)	Yo quiero marcha marcha yo quiero marcha marcha yo quiero marcha marcha Tú quieres ¡marcha!	Quiero mover el bote quiero mover el bote quiero mover el bote le gusta ¡MUEVE!
All girls all over the world, original king Julian pon ya case man!	Ay chicas di todo el mundo salud al rey Julien. Estoy aquí nenas	Todas las nenas del mundo su rey Julien ya está aquí Amo a todas las nenas que les gusta mover el cuerpo
I love how all the girls, I love to move their body and when ya move ya body uno move it nice and sweet and sexy, alright!	A mí me gustan las chicas que mueven el esqueleto, así que movedlo, movedlo suave, con gracia y descaro. ¿De acuerdo?	Cuando mueven el cuerpo, lo mueven lento y suave y sexy, ¿ok?
Woman, ya cute and you don't need no make-up. Original cute body you a mek man mud up (x2)	Nena genial, sin maquillaje ni na, con ese cuerpaso no hace falta de na (x2)	Qué linda están, sin maquillaje ni más, belleza genuina que aturde a los hombres (x2)
Woman!	¡Nena!	¡Nena!
Physically fit	Físico ideal	Físico genial, espectacular
Physically fit	Físico ideal	Físico perfecto, estupendo, sin rival

Physically	Físico	¡Nena!
Physically	Que físico	Dulce y linda ven.
Physically fit	Que físico ideal	Es tu movimiento suave como el mar
Woman!	¡Nena!	
Woman, ya nice sweet fantastic big ship on de ocean that a big titanic	Nena genial, sí, sensacional. Eres como un barco, tan titánica y total	Y nena ven con fuerte pasión. Es tu movimiento suave como el mar
Woman, ya nice sweet energetic big ship on de ocean that a big titanic	Nena genial, sí, descomunal. Eres como un barco, tan titánica y total	Mi nena dulce y linda ven. Es tu movimiento suave como el mar (x2)
Woman, ya nice sweet fantastic big ship on de ocean that a big titanic. (x2)	Nena genial, sí, sensacional. Eres como un barco, tan titánica y total (x2)	(Chorus) Qué lindas están, sin maquillaje ni más, belleza genuina que aturde a los hombres (x2)
(Chorus)	(Chorus)	
Woman, ya cute and you don't need no make-up Original cute body you a mek man mud up (x2)	Nena genial, sin maquillaje ni na, con ese cuerpaso no hace falta de na (x2)	Las sombras, ojos que me hacen temblar
Eyeliners, pon ya face a mek man mud up	Lápiz de ojos, es el maquillaje ideal	El polvo, tu nariz me hace temblar
Nose Powder, pon ya face a mek man mud up	Colorete, es el maquillaje ideal	Las cejas, si las marcan me hacen temblar
Pluck ya eyebrow, Pon ya Pon ya face a mek man mud up	Y esa sombra, es el maquillaje ideal	Y los labios, si los pintan me hacen temblar
	Pintalabios, es el maquillaje	Tu carácter, linda, y tus caderas deja a todos con la

Gal ya lipstick, Pon ya face a mek man mud up	ideal	boca abierta
Woman, ya nice broad face and ya nice hip make man flip and bust them lip	Nena genial, brutal, muévete bien, de la cabeza a los pies	Linda mujer con fuerte pasión, es tu movimiento suave como el mar
Woman, ya nice and energetic Big ship pon de ocean that a big titanic	Nena genial y descomunal eres como un barco tan titánica y total	Tu carácter, linda, y tus caderas deja a todos con la boca abierta
Woman, ya nice broad face and ya nice hip make man flip and bust them lip big ship pon de ocean that a big titanic	Nena genial, brutal, muévete bien, de la cabeza a los pies	Linda mujer con fuerte pasión es tu movimiento suave como el mar
Woman, ya nice and energetic Big ship pon de ocean that a big titanic	Nena genial y descomunal eres como un barco tan titánica y total	

Se trata de una canción lanzada en el año 1994 por Reel 2 Real y que se popularizó gracias a que se convirtió en la banda sonora de *Madagascar*.

En este caso, creemos que la decisión de traducir la canción ha sido por razones de comercialización, ya que se trata de una canción con un ritmo y letra pegadiza. Tal y como podemos observar, se trata de una canción que no aporta ninguna información adicional para los receptores. Según nuestro criterio, es una canción que quiere mostrar diversión, ritmo y el carácter alegre que tiene el rey Julien. Al tratarse de una canción con un ritmo tan animado, sería suficiente con la versión original, pero, al decidir traducir la canción, consiguen que el público reconozca, cante y relacione la canción con la película. Si no se tradujese, sería pegadiza pero no del mismo modo, ya que la letra sería difícil de retener para los receptores que no supiesen inglés.

En medio de la película aparece solo un trozo de la canción, pero, en los créditos finales, se canta la canción entera doblada. Antes, los créditos no eran importantes y cuando acababa la película, la gente salía del cine. Hoy en día, en los créditos, siempre suele haber información adicional como tomas falsas, otras escenas de la película, etc. En el caso de *Madagascar*, en los créditos finales, podemos ver a los diferentes personajes de la película bailando esta canción, cosa que atrae la atención del espectador.

En cuanto a su traducción, se ha modificado la letra según el idioma para que esta concordase con el ritmo de la canción y, además, se ha mantenido el significado de marcha o movimiento que “*I like to move it*” quiere transmitir. Aparte de esta frase, que se repite a lo largo de toda la canción, en ambas traducciones, como podemos observar, se ha mantenido el significado de todas las frases y el tono coloquial. Cabe remarcar, que en el caso de la traducción hispanoamericana, no se ha conseguido tanto la rima como en la traducción en español peninsular. En la traducción hispanoamericana, se oye el ritmo de la canción de fondo, pero, en la mayor parte de la canción, es como si el cantante, en vez de cantar, hablase.

Como conclusión del apartado, creemos que la decisión de traducción de canciones en *Madagascar* es muy acertada, ya que se tiene muy presente cuáles son las canciones que aportan información adicional, cuáles producen el mismo efecto en todos los receptores, cuáles son importantes para ser traducidas, etc. Además, en las canciones que sí se han traducido, se produce el mismo efecto que las versiones de la película original querían transmitir y se han mantenido los juegos de palabras y las rimas que estas contenían.

6.3. Humor

En este apartado, vamos a centrarnos en el humor y, más concretamente, en su traducción. Para empezar, buscamos definiciones de diferentes autores, entre las cuales nos quedamos con la de Nash (1985: 9-10; citado en Martínez Sierra 2008: 114):

A ‘genus,’ or derivation, in culture, institutions, attitudes, beliefs, typical practices, characteristic artifacts, etc.

[A] characteristic design, presentation, or verbal packaging by virtue of which the humorous intention is indicated and recognized.

[A] locus in language, some word or phrase that is indispensable to the joke.

Partiendo de esta definición, tal y como indica, debemos remarcar que el humor es cosa de cada cultura; por lo que, como hemos comentado en apartados anteriores, supone dificultades a la hora de traducirlo.

Podemos distinguir entre el humor verbal y el gestual (Fuentes 2001: 14-15; citado en Martínez Sierra 2008: 115); aunque no debemos olvidar que tanto uno como otro están marcados por la cultura, ya que no solo el verbal posee aspectos culturales, sino que los gestos son diferentes dependiendo de cada cultura. A pesar, como he dicho, de que los gestos dependen mucho de cada cultura, de acuerdo con lo que dice Luis Alberto iglesias (2009: 335-336):

Por estar basado en la imagen, esta clase de humor funciona “internacionalmente” y, como el espectáculo de un mimo, no precisa la ayuda de la palabra ni, por ende, del traductor. Dado que el traductor trabaja con unidades lingüísticas, este humor visual no suele caer dentro de su ámbito de responsabilidad. Siendo la imagen de una película un “invariable” normalmente no modificable.

Además, añade que si tuviésemos que incorporar esos chistes de forma lingüística en la película, tendríamos que añadir insertos o voces en OFF que lo explicaran, cosa que sobrecargaría el texto y en traducción para el doblaje y subtitulación es preferible perder el efecto humorístico que sobrecargar el texto.

Centrándonos en el tipo de humor en el que el traductor debe trabajar, es importante ver cuál es su papel en este proceso. Como hemos dicho anteriormente, el traductor establece un vínculo entre el texto de partida y el texto meta para que este pueda producir el mismo efecto al receptor del texto meta que el que dicho texto produjo al receptor del texto de partida. En una ocasión, otorgamos al traductor el término de “mediador cultural”; en este caso, pues, teniendo en cuenta que el humor es parte de la cultura, el traductor tendrá que volver a desarrollar ese papel. Como vemos, un chiste, un juego de palabras o cualquier expresión que conlleve el humor no solo se basa en una serie de palabras, sino que detrás hay unos conocimientos y unas vivencias de cada cultura que son las claves para que ese humor pase del texto de partida al texto meta. Como bien dice Zabalbeascoa (1993: 234-236; citado en Martínez Sierra 2008: 123): “compartimos nuestro humor con aquellos que han compartido nuestra historia y que entienden nuestra forma de interpretar la experiencia”.

Al hablar de la traducción del humor, creemos que sería más propio llamarlo adaptación, ya que, como hemos dicho, no traducimos las palabras o las oraciones tal y como aparecen en el texto de partida, sino que adaptamos el humor con los rasgos culturales que este conlleva para que los receptores del texto meta lo perciban tal y como lo hacen los receptores del texto de partida.

Como podemos observar y ya hemos comentado, el humor posee grandes dificultades en su traducción, pero, a pesar de esta dificultad, ¿hay rasgos humorísticos intraducibles?

En nuestro trabajo, queremos reflejar que no hay ninguna traducción imposible, bien sea literaria, científica, audiovisual, etc. y, por tanto, lo mismo pasa con el humor. Sí es verdad que los juegos de palabras, los chistes o cualquier elemento humorístico son uno de los mayores problemas con los que se enfrenta el traductor en cualquier modalidad; no obstante, la dificultad no significa que la traducción del humor sea imposible. Si nos encontramos con un texto humorístico, el propósito que tiene el traductor es que el texto meta sea también humorístico, pero no que todos los chistes sean traducidos como tales. Muchas veces, nos podemos encontrar con chistes que no podrán ser traducidos reproduciendo el humor, ya que si se traducen pierden los matices humorísticos, pero en el mismo texto, puede que haya muchos más rasgos humorísticos que sí puedan ser traducidos o, en otras ocasiones, podemos convertir frases que no contienen ningún matiz humorístico en humor. He aquí la explicación de que en nuestra opinión, la intraducibilidad no existe.

Como estamos diciendo, la traducción del humor no es, para nada, imposible, pero sí dificultosa. Esto se agrava cuando se trata de traducción del humor para el doblaje. Como sabemos y hemos comentado en apartados anteriores, en el doblaje no solo nos guiamos por un texto, sino que la traducción también debe tener en cuenta las imágenes dinámicas y, muchas veces, las risas de fondo que aparecen cuando hay algún rasgo humorístico. Como vemos, aquí no podemos dejar de traducir ningún rasgo humorístico, por muy difícil que sea, con el fin de compensar el humor en otra parte del texto. En estas ocasiones, se debe buscar una solución para que el humor cuadre con las imágenes y con las risas de fondo, si estas aparecen.

Para analizar el humor que aparece en la película *Madagascar*, hemos buscado clasificaciones que han hecho diversos autores sobre los diversos tipos de humor. En primer lugar, queremos detallar la clasificación que establece Luis Alberto Iglesias (2009: 337-358):

1. Traducción del humor lingüístico con apoyo visual

Si por alguna razón se suprimiera su información lingüística, ya fuese ésta de naturaleza sonora (palabras que se escuchan) o escrita (palabras que se leen), el elemento visual sería insuficiente para trasladar el chiste, que se perdería (Iglesias 2009: 337).

2. La traducción del humor lingüístico sin apoyo visual

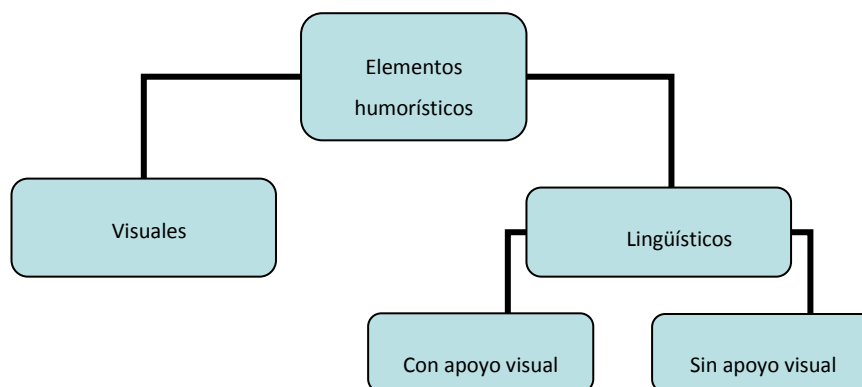
“Se transmite sin más apoyo que las palabras en torno a las que se articula” (Iglesias 2009: 341).

En segundo lugar, aportamos un cuadro de la clasificación de los chistes, término que Martínez Sierra utiliza para referirse a “todo aquello que deliberadamente o no, implícita o explícitamente, produzca humor o intente producirlo, ya sea de modo verbal o no-verbal, transmitido de forma acústica o de forma visual” (Martínez Sierra 2008: 118). En esta clasificación, Martínez sierra se ha basado en la clasificación zabalbeascoa (Martínez Sierra 2008: 153):

<i>Chistes simples</i>				<i>Chistes compuestos</i>
<i>Cambios</i>	<i>Zabalbeascoa</i>	<i>Fuentes</i>	<i>Su propuesta</i>	Combinación de dos o más tipos de elementos
	Chistes binacionales		<i>Elementos no-marcados</i>	
	Chistes sobre la cultura y las instituciones nacionales		<i>Elementos sobre la comunidad e instituciones</i>	

	Chistes de sentido del humor nacional		<i>Elementos de sentido del humor de la comunidad</i>	
	Chistes dependientes de la lengua		<i>Elementos lingüísticos</i>	
	Chistes visuales		<i>Elementos visuales</i>	
		Chistes sonoros	<i>Elementos sonoros</i>	
<i>Adiciones</i>			<i>Elementos paralingüísticos</i>	
			<i>Elementos gráficos</i>	

Para analizar los elementos humorísticos que aparecen en *Madagascar*, creemos conveniente establecer nuestra propia clasificación del humor basada en las dos propuestas citadas. En primer lugar, distinguimos entre los elementos humorísticos visuales y los lingüísticos. Dentro de este segundo grupo, encontramos los elementos lingüísticos con apoyo visual, en los que la imagen es imprescindible para transmitir el humor, y los elementos humorísticos sin apoyo visual, en los que el lenguaje es suficiente para transmitir el humor.



6.3.1. Análisis de los elementos humorísticos en *Madagascar*

Finalmente, vamos a detallar unos cuantos ejemplos de elementos humorísticos que aparecen en la película *Madagascar*, los clasificaremos de acuerdo con nuestra anterior clasificación y analizaremos su traducción, tanto en español peninsular como en hispanoamericano.

En primer lugar, vamos a hablar de los elementos humorísticos visuales. En *Madagascar*, podemos encontrar diversos ejemplos. Uno de ellos es, por ejemplo, el momento en el que les enseñan el lugar bonito de Madagascar que se parece al póster que Marty tenía en el zoo. Marty y Alex empiezan a correr y, al final, chocan el uno contra el otro y de fondo aparece el ruido de dos coches cuando chocan. Este se trata de un elemento humorístico dedicado al público infantil que solo se compone de la imagen dinámica y del sonido de fondo.

Otro ejemplo de ello puede ser el momento en que los animales bajan del tren y van en busca de Marty por la Gran Estación Central; toda la gente se asusta y empieza a correr, excepto una anciana que se enfrenta a ellos y les pega con su bolso. Durante toda esta escena, cada vez que aparece la anciana golpeando a Alex se puede considerar un elemento humorístico visual, ya que el humor está en la imagen de la anciana.

Como último ejemplo, podemos destacar el momento en que Marty se escapa del zoo y va caminando por la calle. Cuando Melman se entera, va a avisar a los otros de que Marty no

está y estos se preocupan. La escena de preocupación de los animales cambia a la de Marty caminando contento por la calle y, de repente, ve a una mujer vestida con una chaqueta de rayas negras y blancas; entonces, se le queda mirando porque ese estampado le resulta familiar.

En segundo lugar, vamos a hablar de los elementos humorísticos lingüísticos, tanto con apoyo visual como sin él. En estos vamos a detenernos más, ya que suponen un reto para el traductor. Empezando con los elementos lingüísticos con apoyo visual, podemos decir que son unos de los más complicados, ya que, como hemos dicho, el traductor no solo deberá resolver el tema lingüístico, sino que tendrá que tener en cuenta que este encaje también con las imágenes. Vamos a ver algunos ejemplos:

<p>TO: Guys, we are running out of time</p>	<p>TM (español peninsular): Chicos, se nos acaba el tiempo</p> <p>TM (hispanoamericano): ¡Hey!, no te queda mucho tiempo</p>
<p>Cuando todos los animales entran en la Gran Estación Central, ven a Marty y empiezan a correr para atraparlo. Melman resbala, se estampa contra un reloj y se le queda la cabeza dentro de este. Cuando ya han atrapado a Marty, Alex está discutiendo con él y es aquí cuando Melman les dice que se les acaba el tiempo.</p>	

En este ejemplo, el elemento humorístico está en la relación del texto con la imagen. Se trata de una frase para decirles que se den prisa y no se anden con rodeos, pero con la incorporación del elemento visual. Si Melman dijese la misma frase sin el reloj en la cabeza, perdería todo el humor. En este caso, el traductor, para traducir el humor, debía intentar mantener el término “*time*” que, como vemos, se mantiene en ambas traducciones. Si, de no ser así, se hubiese traducido por algo como “daros prisa”, sí tendría alguna relación con la imagen, pero no transmitiría el mismo grado de humor.

<p>TO:</p> <p>Gloria: Come on, we are New Yorkers, right? We're tough. We're gritty. We're adoptable! And we are not going to lay down like a bunch of Melmans!</p> <p>Melman: No, we're not. Oh, come.. Gloria!</p> <p>Gloria: That was not me, okay? That was the boat. The boat!</p>	<p>TM (español peninsular):</p> <p>Gloria: Venga, somos de Nueva York, ¿no? Somos duros, valientes, nos adaptamos a todo y no vamos a acobardarnos como unos vulgares Melmans.</p> <p>Melman: De ninguna manera. ¡Oh, Gloria!</p> <p>Gloria: Perdona, pero no he sido yo, ¿vale? Ha sido el barco.</p> <hr/> <p>TM (hispanoamericano):</p> <p>Gloria: Oigan, somos neoyorquinos, ¿no? Somos rudos, correosos, adaptables y no nos vamos a rendir como un montón de Melmans.</p> <p>Melman: No, claro que no. ¡Oh, Gloria!</p> <p>Gloria: No me veas a mí, ¿ok? Fue el barco.</p>
<p>Alex se ha marchado porque las ganas de comer filete le hacen querer matar a sus amigos. Los otros tres se reúnen y hablan de cómo pueden ayudarle para que vuelva a ser el de antes y estén unidos. Mientras hablan, se oye el sonido del barco y es aquí cuando empieza el diálogo anterior.</p>	

Este vuelve a ser un ejemplo de elemento humorístico con apoyo visual; aunque, en este caso, más que visual sería sonoro. Aquí se juega con el malentendido, ya que los dos personajes se refieren a cosas distintas. De no ser por el sonido del barco, el texto no tendría sentido, ya que Gloria no podría entender mal lo que Melman le dice y se perdería el juego de

palabras. Melman se dirige a Gloria porque en su discurso le ha llamado cobarde, pero justo en el mismo momento suena el barco y Gloria cree que Melman le está dando la culpa por haberse tirado un pedo. De ese malentendido sale el elemento humorístico. En este caso, el traductor no ha tenido mucha dificultad a la hora de traducir, ya que con incluir en la traducción, tal y como aparece en el original, “vulgares Melmans” y “no he sido yo, ha sido el barco” conjuntamente con el sonido del barco, se mantiene el juego y el humor que este aporta.

Si pasamos a hablar de los elementos humorísticos lingüísticos sin apoyo visual, podemos decir que dentro de esta categoría es donde podemos ubicar, siempre que no estén relacionados con las imágenes, los juegos de palabras, los malentendidos, etc.

<p>TO:</p> <p>Alex: What's the fastest way to Grand Central?</p> <p>Melman: You should take Lexington.</p> <p>Gloria: Melman!</p> <p>Melman: Okay. We.. We should take Lexington.</p>	<p>TM (español peninsular):</p> <p>Alex: ¿Por dónde se llega antes a la estación central?</p> <p>Melman: Bajad por Lexington</p> <p>Gloria: ¡Melman!</p> <p>Melman: vale, bajemos. Bajemos por Lexington.</p>
	<p>TM (hispanoamericano):</p> <p>Alex: ¿Cuál es el camino más rápido a Gran central?</p> <p>Melman: Deberían tomar Lexington.</p> <p>Gloria: ¡Melman!</p> <p>Melman: Ok, todos tomaremos Lexington.</p>

Marty se escapa del zoo para ir al mundo salvaje y cuando los otros tres animales se dan cuenta deciden ir a buscarlo. Cuando están a punto de salir del zoo, Melman sugiere que alguien se quede por si Marty regresa. Aquí empieza el diálogo anterior.

Aquí nos encontramos con el juego de palabras de “vosotros” a “nosotros”. En la versión original juegan con los pronombres “*you*” y “*we*”, ya que el verbo no varía de una persona a otra. En español peninsular, para mantener el juego, se ha optado por jugar con las formas verbales del verbo “bajar”, ya que, al utilizar frases de imperativo, no pueden jugar con los pronombres. Finalmente, en la traducción al hispanoamericano, también se realiza el juego de palabras con la forma verbal, en este caso, del verbo “tomar”; aunque, en la segunda parte, suponemos que para darle más énfasis, además de cambiar la forma verbal, aparece también el pronombre implícito.

<p>TO:</p> <p>Did that just say “Grand Central Station” or “my aunt’s constipation”?</p>	<p>TM (español peninsular):</p> <p>Alex: ¿Qué?, ¿qué ha dicho?, ¿estación central o este olor me va a matar?</p> <p>TM (hispanoamericano):</p> <p>¿Dijo “estación Gran Central” o “mi loción huele a chamal”?</p>
<p>Alex, Melman y Gloria están en el tren de camino a la Estación Gran Central en busca de Marty y, por el megáfono, se anuncia que ya han llegado.</p>	

Aquí nos encontramos con un claro ejemplo de juego de palabras a causa de que Alex no entiende lo que se está diciendo y piensa que han dicho algo totalmente diferente. Para mantener el humor, la tarea del traductor es mantener el juego de palabras haciendo todos los cambios necesarios. Como podemos ver, en ambas traducciones se ha optado por soluciones totalmente distintas, pero las dos mantienen el juego; aunque cabe destacar que el español peninsular es el que rima menos. En la versión original juegan con la terminación de “*station*” y

la de “*constipation*”, en español peninsular, “central” con “matar”; y en hispanoamericano, “central” con “chamal”. Para dar una posible solución a la rima del español peninsular, nosotros optaríamos por “esto pinta mal”.

<p>TO:</p> <p>See? Mr. Grumpy Stripes.</p>	<p>TM (español peninsular):</p> <p>¿Lo ves? se han rallado, rayas.</p> <p>TM (hispanoamericano):</p> <p>¿Ves, Sr. Cascarayas?</p>
<p>Marty y Alex están hablando por la noche en el zoo, porque Marty está triste y quiere ir al mundo salvaje. Alex está intentando animarle y le hace cantar una canción. Debido al ruido que hacen, los otros animales empiezan a decirles que se callen, Alex les contesta y le dice esta frase a Marty.</p>	

En este caso en concreto, a diferencia de los anteriores, en la versión original no hay ningún juego de palabras, pero en las traducciones se ha optado por utilizar uno. En la versión original, como vemos, aparecen los términos “*grumpy*” y “*stripes*”, pero solo en la traducción al hispanoamericano se mantienen esos términos; se ha optado por la invención de una palabra que mezcla ambos términos “cascarayas”. En español peninsular, en cambio, se ha cambiado totalmente el texto de origen y se ha creado un juego de palabras con el término “rayas” para referirse a Marty y el verbo “rallarse”, creando así “se han rallado rayas”. Es importante remarcar que el verbo “rallarse” es una moda. Se trata de un verbo sacado del lenguaje de los jóvenes, algo muy habitual en este tipo de películas. Puede que dentro de unos años no se entienda su significado, ya que, a lo mejor, al ser un lenguaje coloquial, este verbo haya dejado de utilizarse en este contexto.

Estos son solo algunos de los muchos ejemplos que podemos encontrar en la película, pero son suficientes para comprobar cómo se aplica la teoría de la traducción del humor. Tal y como podemos observar en la mayoría de los ejemplos y como hemos explicado en la teoría, la

traducción del humor va muy ligada a la cultura y, en su traducción, lo importante no son las palabras sino el humor que estas transmiten.

6.4. Otros referentes culturales

Hemos analizado referentes culturales como el humor, las canciones y los insertos, pero, aparte de ellos, en la película aparecen muchos más referentes culturales que no hemos englobado en ningún grupo en concreto. En este apartado, vamos a dedicarnos a analizar algunos ejemplos de estos referentes culturales, dónde aparecen, qué simbolizan en la cultura de partida y cómo se han traducido, tanto para los españoles como para los hispanoamericanos.

TO: Yeah! You don't see that on Animal Planet!
TM (español peninsular): ¡Esto no sale en Planeta animal!
TM (hispanoamericano): Sí, ¡eso no se ve en Animal Planet!

Marty está haciendo el espectáculo ante los niños que le han ido a visitar al zoo. Coge agua, la escupe hacia arriba y la vuelve a coger con la boca. Cuando termina el espectáculo, Marty pronuncia esta frase. Con esta frase, quiere decir que lo que él hace no es típico de todas las cebras y que eso solo lo podrán ver en el zoo y no en ningún canal o programa de televisión donde muestren la vida de las cebras.

Animal Planet es un canal de televisión americano propiedad de Discovery Communications y fue creado en el año 1996. Hoy en día, está disponible en EUA y en unos 70 países alrededor del mundo, entre los cuales están los países de Hispanoamérica. En España, en cambio, no se emite este canal. Su programación se centra en mostrar la vida de los animales de todo el mundo.

Como vemos, en hispanoamericano, se ha mantenido el nombre del canal en inglés. En este caso, para el traductor hispanoamericano, no ha supuesto ningún problema, ya que es un canal que, tal y como hemos comentado, existe en Hispanoamérica con el mismo nombre y,

por tanto, los receptores de la película pueden entender el significado de la frase del mismo modo que los receptores de la versión original.

En español peninsular, en cambio, el traductor ha optado por la traducción del nombre del canal al español, *Planeta animal*. En el caso del español peninsular, sí que supone un problema cultural, ya que, si al igual que en hispanoamericano, se mantuviese el nombre en inglés, los receptores españoles no captarían el sentido. Sí es verdad que *Animal Planet* son dos palabras que, aunque estén escritas en inglés, cualquier lector español puede llegar a entender; no obstante, el traductor decidió traducirlo al español. Como podemos imaginar, en España no existe ningún programa o canal de televisión llamado *Planeta animal*, pero sí es verdad que con el nombre, podemos imaginar que se trata de algún programa, aunque sea inventado.

En cuanto al efecto que la traducción provoca en los receptores y hablando del español peninsular, ya que en hispanoamericano, como hemos dicho, no supone ningún problema, creemos que es una decisión acertada. Con *Planeta animal* se entiende el referente al que el original se refiere, aunque creemos que los receptores de la versión original y de la traducción hispanoamericana lo asocian más rápido a un referente claro y existente, mientras que los españoles deben suponer de qué se trata.

TO: Christmas, Hanukkah, Halloween, Kwanzaa.
TM (español peninsular): Navidad, Año nuevo, Halloween, Pascua.
TM (hispanoamericano): Navidad, Año nuevo, Halloween y San Valentín.

Una vez ha terminado el espectáculo, Marty les dice a todos los espectadores que vuelvan a visitarle, que pueden ir cualquier día, porque él estará allí los 365 días del año, incluyendo estos días de fiesta.

Aquí encontramos el referente cultural en cada uno de estos días de fiesta. Debemos tener presente que en cada país hay fiestas diferentes y, aunque exista esa fiesta, en algunos

países es día festivo y en otros no. Con las fiestas que aparecen en el diálogo, pasa exactamente lo mismo, ya que no son las mismas las fiestas que se celebran en Estados Unidos que las que se celebran en España o en Hispanoamérica. Para analizar cada una de las fiestas y su traducción, vamos a explicarlas por separado.

En primer lugar, nos encontramos con “Navidad”. Es una fiesta que se celebra en las tres culturas y, por tanto, no supone ningún problema a la hora de traducir, ya que el traductor ha podido traducirlo al otro idioma sin tener que domesticar o extranjerizar.

La segunda fiesta que aparece es “Hanukkah”. Se trata de una fiesta judía en la que se conmemora la derrota de los helenos y la recuperación de la independencia judía. La celebración de esta fiesta suele ser o a finales de noviembre o a finales de diciembre. En Estados Unidos, es una fiesta conocida, ya que hay comunidades judías que la celebran; en cambio, en España o en Hispanoamérica, no.

Como vemos, en ambas traducciones se ha traducido por “Año Nuevo” que, como sabemos, es una fiesta conocida que se celebra en ambas culturas. Los traductores, ante el referente cultural “Hanukkah”, no tuvieron más remedio que domesticar el texto, ya que en la película, no se puede explicar de qué fiesta se trata, algo que sí se podría hacer en otros tipos de traducciones. Cabe tener en cuenta que la importancia del significado de la frase de Marty no recae en cada una de las fiestas, sino en el significado en general, que estará allí todo el año incluyendo cualquier fiesta que pueda haber. Por este motivo, el traductor pudo tener más libertad a la hora de cambiar el referente cultural y traducirlo por “Año Nuevo”.

En cuanto a “Halloween”, vemos que es una fiesta típica de los países anglosajones, aunque es mundialmente conocida y, hoy en día, los niños suelen celebrarla, aunque no de la misma manera, tanto en España como en Hispanoamérica. Por el hecho de ser conocida en las tres culturas, esta fiesta tampoco supuso ningún problema para los traductores y se pudo mantener en las tres versiones de la película.

La última fiesta es “Kwanzaa”, que se trata de una fiesta celebrada únicamente por los afroamericanos. En Estados Unidos es conocida, ya que las comunidades afroamericanas la celebran, pero, tanto en España como en Hispanoamérica, no. Al ser un claro referente cultural propio de la cultura afroamericana y solo conocido en Estados Unidos, el traductor

tuvo que volver a hacer uso de la domesticación. Como podemos observar los dos traductores optaron por soluciones distintas, en español se tradujo por “Pascua” y en Hispanoamérica por “San Valentín”. Suponemos que la decisión fue puramente por buscar una fiesta que se celebrara en cada una de las culturas y con la que pudiesen resolver la traducción con el fin de dar a entender a los receptores lo que el original quiere decir sin tener que repetir las mismas fiestas, ya que tanto pascua como San Valentín son soluciones válidas en cualquiera de las dos culturas, es decir, podrían intercambiarse perfectamente creando el mismo efecto en los receptores.

Creemos que este referente cultural se ha resuelto muy bien, ya que, tal y como hemos dicho, el significado del texto de origen se mantiene correctamente. Lo único que creemos que puede perderse es que, en el original, las fiestas, aunque sean todas conocidas por los anglosajones, son de diferentes culturas (afroamericana, judía, etc.); en cambio, en español e Hispanoamericano se han buscado fiestas propias, ya que, como hemos dicho, Halloween y San Valentín, aunque no tengan su origen en estas culturas, ya se celebran.

TO: I Heard Tom Wolfe is speaking at Lincoln Center.
TM (español peninsular): He oído que Bill Clinton da una charla en el Lincoln Center.
TM (hispanoamericano): Dicen que Bill Clinton estará en el auditorio.

Los animales acaban de hacer un agujero en la pared para salir del zoo y los monos van detrás de ellos. Cuando ven que están fuera del zoo uno propone ir a ver la charla que da Bill Clinton.

En esta frase nos encontramos con dos referentes culturales; en primer lugar el periodista y escritor Tom Wolfe y, en segundo lugar, el centro de artes escénicas llamado Lincoln Center.

Empezando por el referente cultural del periodista y escritor, Tom Wolfe es muy conocido en Estados Unidos por ser el creador del Nuevo Periodismo. Como podemos

observar, en las dos versiones traducidas, se ha optado por cambiar el referente cultural por otro más conocido en las culturas receptoras pero sin domesticarlo. Se ha decidido cambiar el referente por Bill Clinton, que fue presidente de Estados Unidos. El referente cultural sigue siendo propio de los Estados Unidos, ya que, al igual que Tom Wolfe, Bill Clinton es un personaje famoso propio de esa nación. Si se hubiese mantenido el personaje de Tom Wolfe, el receptor de las traducciones no hubiese captado el sentido, ya que no hubiese podido saber de quién se trataba; en cambio, con Bill Clinton, aunque alguien no sepa de quién se trata exactamente, seguro que alguna vez han oído su nombre y saben que se trata de alguien importante para la historia de Estados Unidos. Sin la necesidad de domesticar el texto, se ha podido resolver el problema del referente cultural para que los receptores de las traducciones lo entendiesen. Creemos que se ha optado por una solución muy buena, porque de haberse domesticado, habría perdido toda la esencia del texto, ya que la trama se desarrolla en Nueva York; del mismo modo, dejando el nombre, tal y como hemos dicho, no hubiese sido una buena solución, ya que no se hubiese entendido.

En cuanto a Lincoln Center, se ha mantenido el mismo referente en la versión en español peninsular, pero no en la hispanoamericana. El Lincoln center es un centro de artes escénicas muy importante en Estados Unidos y uno de los más grandes del mundo. Debido a su importancia, es mundialmente conocido, por lo que suponemos que esta es la razón por la que el traductor español ha optado por mantenerlo. Además, cualquier receptor, sin saber de qué se trata exactamente, puede deducirlo por el contexto. En hispanoamericano, en cambio, han optado por la neutralización, ya que no ha optado ni por la domesticación ni por la extranjerización, sino que lo ha traducido por “auditorio”, eliminado así las marcas culturales. Creemos que en la versión peninsular, se entiende perfectamente de qué se trata y se mantienen los matices; en la versión hispanoamericana, en cambio, se pierde el matiz cultural de donde se desarrolla la trama de la película. Sin duda, nos posicionamos a favor de la solución elegida por el traductor de la versión en español peninsular.

TO: Looks like I'm gonna have to take the Stamford Local.
TM (español peninsular): Ahora tendré que fastidiarme y coger el borreguero.

TM (hispanoamericano): La torre, se me fue el tren. Me voy a tener que ir en trolebús.

Marty acaba de llegar a la Gran Estación Central y ve que ha perdido el exprés para ir a Connecticut.

En esta frase, nos encontramos con el referente cultural “Stamford Local” que hace referencia a lo comentado, al hecho de que tendrá que coger un tren más lento. El exprés es el que va rápido y el otro, que en este caso es el “Stamford Local”, es el lento. En las traducciones, se ha optado por diferentes técnicas, la domesticación y la neutralización.

En español peninsular se ha neutralizado y se han eliminado los matices culturales. Se ha optado por la palabra “borreguero”, una palabra coloquial para designar algo lento y viejo, sin aportar ningún tipo de tren típico de la cultura española. En Hispanoamericano, en cambio, se ha domesticado y se ha optado por un tren típico de Hispanoamérica, el “trolebús” que, sin tener exactamente las mismas características que el “Stamford Local”, mantiene muy bien el significado que el texto de origen quiere transmitir.

A pesar de apoyar la extranjerización, creemos que en este caso, hubiese sido una solución errónea. Si se hubiese mantenido “Stamford Local” no se hubiese entendido el significado; en cambio, neutralizándolo o domesticándolo y dando así una solución en cada una de las versiones cuyo significado sea el que quiere transmitir la versión original, se consiguen buenas soluciones.

TO: That side stinks! You're on the Jersey side of this ceespool!

TM (español peninsular): El tuyo da asco, estás en los barrios bajos de esta pocilga.

TM (hispanoamericano): Ese lado apesta, tú estás en los barrios bravos de este basurero.

Cuando Alex se enfada con Marty por ser el culpable de que ellos estén perdidos en Madagascar, dividen la isla en dos. Marty quiere que estén juntos pero Alex, no. Le dice que su lado de la isla es el malo.

El referente cultural con el que el traductor debió enfrentarse en este caso es el barrio de Jersey. Según hemos podido informarnos, el barrio de Jersey está considerado como un barrio de mala muerte, un barrio en el que solo hay pobreza, corrupción, mafia, prostitución, etc.; de ahí que Alex llame “Jersey” a la parte de la isla de Marty, ya que, según él, es la parte mala de la isla.

Para los receptores de la versión original de película, es un referente cultural que les hace pensar en la idea de “malo”, tal y como hemos explicado. En cambio, para los receptores de las versiones traducidas, a no ser que tengan conocimiento sobre este tema en concreto, este referente cultural no tiene ningún sentido. Los traductores optaron, como en ejemplos anteriores, por la neutralización y eliminaron los matices culturales. Una posible solución hubiese sido la domesticación, pero, al tratarse de una película cuya trama se desarrolla en Nueva York, no hubiese sido muy coherente añadir un referente cultural propio de España o de Hispanoamérica en el diálogo. Estamos otra vez ante una solución de traducción con la que estamos totalmente de acuerdo.

TO: Well, I hear they have wide open spaces in Connecticut.
TM (español peninsular): Pues dicen que hay muchos espacios abiertos en Connecticut.
TM (hispanoamericano): Bueno, dicen que hay espacios abiertos en Miami.

Marty cuenta a sus amigos el deseo que ha pedido por su cumpleaños. Su deseo es ir al mundo salvaje, porque hay espacios abiertos, y Gloria le responde que también puede encontrar espacios abiertos en Connecticut.

En este caso nos encontramos con el nombre de uno de los 50 estados de Estados Unidos. En principio, no supone ningún problema a la hora de traducirlo, ya que del mismo modo que se mantiene Nueva York o Madagascar, también puede mantenerse el nombre del estado, Connecticut. En la versión en español peninsular, se mantiene el mismo estado; en cambio, en hispanoamericano, el traductor ha decidido cambiar el estado por Miami. Se trata también de un estado de los Estados Unidos con el que la traducción no pierde el sentido que

quiere transmitir la versión original. Pensamos que el motivo por el cual el traductor hispanoamericano ha optado por cambiarlo es porque Miami es un estado mucho más conocido que Connecticut, de modo que para los receptores es mucho más fácil de identificar.

Creemos que cambiando el nombre del estado, se consigue un buen resultado para los receptores. Sin la necesidad de domesticar el texto, se consigue que los receptores identifiquen de qué se está hablando.

TO: I am not going HMO.
TM (español peninsular): No pienso ir por el seguro.
TM (hispanoamericano): No me voy a meter al seguro social.

Cuando capturan a los animales, los sedan y los meten en cajas para llevarlos a una reserva natural. Cuando Melman despierta, cree que le están haciendo una resonancia y sus amigos le cuentan que no, que los están trasladando. A Melman le entra el pánico, porque nadie podrá pagar sus cuidados médicos y no quiere ir por la seguridad social.

El referente HMO, hace referencia a un tipo de seguro médico que ofrece servicios a un coste inferior a lo habitual, pero con algunas limitaciones como, por ejemplo, que solo se pueden visitar los médicos que ofrece el seguro de HMO. Como sabemos, en Estados Unidos, no disponen de la seguridad social; en cambio, en España e Hispanoamérica, sí.

A lo que la versión original hace referencia es a que Melman no quiere tener una atención médica de mala calidad que, si tenemos en cuenta que no hay seguridad social y que deben pagar seguros privados, HMO, que es de bajo coste, es lo que para ellos es de menor calidad. En España y en Hispanoamérica, lo que está por debajo de los seguros privados y lo que se consideraría de mala calidad es la seguridad social.

En ambas traducciones, se ha optado por la domesticación, pero se transmite muy bien el significado del referente cultural de la versión original.

TO: Seaweed on a stick!
TM (español peninsular): Alguitas morunas.
TM (hispanoamericano): Brochetas de alga.

Los animales están en la cabaña que Marty ha construido en la playa y les ofrece algo de comer. Ellos se asombran al oír que Marty tiene comida y este les ofrece algas.

En este caso, nos encontramos con un referente cultural en las traducciones y no en el original. Como podemos ver, en la versión original solo nos describen la comida (algas enrolladas en un palo); en cambio, en ambas traducciones se ha optado por utilizar un tipo de comida ya existente en ambas culturas “brochetas” y “pinchos morunos”, pero añadiéndole el ingrediente estrella de Marty, las algas.

Pensamos que es una buena solución, ya que, aunque se trate de un ejemplo de domesticación, no se aleja demasiado de la versión original. Además, creemos que con esta domesticación, se añade un efecto humorístico, cosa importante al tratarse de este tipo de películas. Cabe destacar, en este referente en especial, que, tal y como nos confirma el traductor de la película en español peninsular (véase entrevista en anexos), esta decisión no fue del traductor.

TO: I feel like a mile high pastrami on rye.
TM (español peninsular): Me siento como un fabuloso filete de oso.
TM (hispanoamericano): Me siento como un fabuloso filete de oso.

Marty hace que Alex corra por Madagascar, pero él no quiere. Luego, Alex se motiva y empieza a correr muy rápido hasta que choca contra Marty. Cuando se levanta, aún motivado, dice esta frase.

El referente cultural con el que nos encontramos en este caso es “pastrami on rye”. Se trata de un tipo de sándwich relleno de un preparado de carne roja, normalmente de ternera. En esta frase, en concreto, se utiliza este referente cultural para decir que Alex se siente estupendamente. Como podemos observar, se trata de un referente cultural propio de la cultura de partida que si lo tradujésemos como tal en las traducciones, no tendría ningún sentido para los receptores, ya que estos desconocen de qué se trata. Para solucionarlo, ambos traductores han optado por la domesticación y han buscado otro tipo de comida que sí fuese conocida en las culturas meta y que no perdiese el sentido del referente cultural de la versión original.

Creemos que la traducción de este referente cultural se ha resuelto bien; además, se consigue perfectamente transmitir a los receptores de las traducciones lo que la versión original pretende transmitir a los suyos. No obstante, si hubiésemos sido nosotros los traductores, habríamos optado por otra solución como, por ejemplo, “un fabuloso filete de ternera”. El motivo por el que no estamos de acuerdo con el referente cultural utilizado en las traducciones es porque en España, al igual que en Hispanoamérica, no se come carne de oso; en cambio, sí se come carne de ternera.

TO: They are on the slow lifeboat to China.
TM (español peninsular): Van hacia la costa, a paso de tortuga.
TM (hispanoamericano): Están en una chalupa hacia China.

Cuando los pingüinos llegan a la isla, Gloria les pregunta qué han hecho con las personas y estos, después de bromear y decirles que los han matado, les dicen que están yendo hacia china en un bote salvavidas.

El referente cultural con el que nos encontramos en la versión original es “China”. En las traducciones, nos encontramos con dos soluciones distintas. En hispanoamericano, se ha decidido mantener el referente, pero en español peninsular, no. En español peninsular, se ha eliminado el referente cultural y lo han traducido como “la costa”. Suponemos que se ha

optado por esta solución debido a que para un público infantil es muy difícil ubicar China y Madagascar; en cambio, si se neutraliza y se dice que van hacia la costa, no deben ubicar nada en concreto. Creemos que ambas opciones son correctas, aunque nos decantamos por la utilizada en la traducción al español peninsular, ya que, como hemos dicho, es mucho más clara para el público infantil.

Aparte de este referente cultural, nos encontramos con “*slow lifeboat*”. En español peninsular, se vuelve a eliminar el referente cultural y se substituye por la frase “ir a paso de tortuga” que consigue el efecto de “*slow*” que el original quiere transmitir; no obstante, el hecho de ir en un bote salvavidas no se aprecia en la traducción. En hispanoamericano, sí se traduce tal y como aparece el original, aunque se ha domesticado por un tipo de bote salvavidas conocido en Hispanoamérica, la chalupa. En este caso, a diferencia del anterior, nos decantamos por la traducción en hispanoamericano, ya que transmite el significado completo que el original quiere transmitir.

TO: Sugar, honey, ice tea.
TM (español peninsular): Miércoles de ceniza.
TM (hispanoamericano): Miércoles.

Alex y Marty se reencuentran en la isla y parece que van a abrazarse, pero, de repente, se ve que Alex quiere atacar a Marty, así que este sale corriendo.

Aquí nos encontramos con un juego de palabras. “*Sugar, honey, ice tea*” es lo que los ingleses utilizan para no decir *shit*. Como podemos observar, si juntamos la primera letra de cada una de las palabras, se forma *shit*. En español para no decir “mierda” utilizamos “miércoles” y, en las traducciones, tanto en español peninsular como en hispanoamericano, se ha optado por esta solución. Lo que nos extrañó en un principio fue que en la traducción al español peninsular se tradujo no solo por “miércoles”, sino por “miércoles de ceniza”; en cambio, en hispanoamericano, no. Al principio, pensamos que se trataba de una decisión del traductor para jugar con la palabra y así darle un toque de humor al diálogo. Tal y como vemos

en la entrevista realizada al propio traductor (véase entrevista en anexos), se añadió “de ceniza” debido a la sincronización, ya que se pensó que “miércoles” era demasiado corto.

En nuestra opinión, queda más clara la traducción al hispanoamericano, ya que la opción por la que se ha optado en español puede que confunda un poco al espectador. Sí es verdad, como hemos dicho en el apartado correspondiente de la parte teórica, que este tipo de traducciones tiene que respetar estrictamente la sincronización, pero, si este se ha podido solucionar en la versión en hispanoamericano, ¿por qué no en la versión en español peninsular?

7. Conclusiones

En las siguientes páginas vamos a desarrollar las conclusiones a las que hemos llegado una vez terminado nuestro trabajo. En ellas, detallamos las hipótesis que se nos habían planteado antes de empezar a profundizar en el tema, cómo las hemos contrastado con el estudio de la bibliografía, el análisis de los referentes culturales del doblaje español de la película *Madagascar*, tanto en su versión peninsular como hispanoamericana, y a qué conclusiones hemos llegado.

1. Al empezar el trabajo y leer la bibliografía sobre el tema, nos dimos cuenta de que, en muchas ocasiones, se habla de intraducibilidad. En nuestro trabajo, nos hemos planteado qué era intraducible en el doblaje al español y hemos querido reflejar que no hay nada intraducible, sí que existen traducciones más difíciles de realizar y otras menos, pero no hay nada que no pueda traducirse. Esta es una de las ideas de las cuales partimos y, mediante la elaboración del trabajo, la hemos podido reafirmar. A partir del análisis de los referentes culturales encontrados, los rasgos humorísticos, etc., que son una de las traducciones más difíciles para un traductor audiovisual, hemos podido ver que no ha habido nada que no se haya podido resolver.
2. En nuestro trabajo, nos centramos solo en la modalidad del doblaje y dejamos a un lado todas las otras técnicas como, por ejemplo, la subtitulación. Partimos de la convención de que cada país utiliza una modalidad de traducción audiovisual distinta por razones económicas e ideológicas. Mediante el estudio, hemos podido descubrir que esta tendencia viene marcada desde hace muchos años a causa de la ideología; en España, por ejemplo, por el régimen Franquista. Hoy en día, los motivos son puramente económicos, ya que la gente se ha acostumbrado a la modalidad utilizada en su país y, si se cambiara, no sería ni económicamente rentable ni aceptado por toda la población.
3. Iniciamos el estudio del doblaje de las películas en Hispanoamérica con ciertas dudas sobre cómo se comercializaba un mismo producto para todos los hispanohablantes, teniendo en cuenta las diferentes variedades del español. A través de la investigación realizada, hemos llegado a la conclusión de que en Hispanoamérica se utiliza una variedad del español inventada, que todos entienden pero nadie habla, el español

neutro. De esta manera, con una variedad que unifica todas las diferentes variantes del español y que elimina cualquier modismo, el producto se puede comercializar entre todos los hispanohablantes. A pesar de ello, hemos podido ver que, hoy en día, ya se empiezan a realizar doblajes específicos en cada uno de los países de Hispanoamérica. El país principal en el que se dobla es México y los doblajes realizados en este país circulan por toda Hispanoamérica. Por este motivo, en este trabajo nos hemos referido al doblaje realizado en México como “hispanoamericano”.

4. A partir de toda la información consultada sobre los referentes culturales, hemos definido el referente cultural como un rasgo característico que hace que una cultura y, por tanto, su sociedad se diferencie de otra. Partimos de la idea de que el traductor realiza la función de mediador lingüístico, pero, después de estudiarlo, hemos podido ver que, a causa de la importancia de los referentes culturales en la traducción, realiza también el papel de mediador cultural. Para realizar su labor, partimos de que existen dos técnicas: domesticación y extranjerización; no obstante, consultando diversos autores, dimos con la existencia de dos técnicas más: neutralización y biculturalidad. Finalmente, concluimos que la más utilizada hoy en día, a causa de la globalización, es la extranjerización.
5. La cuestión que algunos autores plantean es si realmente existe la traducción infantil o si, por el contrario, se trata de traducción universal. Después de consultar la bibliografía encontrada sobre el tema, entendemos que la traducción infantil sí es una modalidad específica de la traducción. La razón de ello son las características que esta posee a diferencia de otras modalidades; entre ellas, está la claridad, la expresividad, el lenguaje sencillo, etc. Además, en su traducción, el traductor no solo debe poseer conocimientos sobre la lengua y la cultura meta, sino también sobre el ámbito infantil de esa comunidad en concreto. Partimos de la idea de que en las películas destinadas a un público infantil, al tener que decidir si doblar o subtitular, se aplicaba la misma norma que en el resto de películas; no obstante, tras el estudio realizado, se demuestra que, tanto en países con tendencia a subtitular como en los países con tendencia a doblar, en este tipo de películas, suele recurrirse al doblaje. También empezamos el estudio con la idea de que eran películas destinadas solo al público

infantil y hemos podido ver que no es así, que tienen un público secundario, los adultos que acompañan a los niños a ver las películas.

6. Nuestra hipótesis inicial frente a la traducción de los referentes cultural en la película *Madagascar* (DreamWorks, 2005) era que en la traducción al español peninsular y al hispanoamericano se habían utilizado diferentes técnicas de traducción en relación con los referentes culturales. Analizando cada uno de los referentes culturales encontrados en la película, hemos llegado a la conclusión de que nuestra hipótesis era correcta; dependiendo del referente cultural, en España se ha optado por una técnica y en Hispanoamérica, por otra.
7. Algunas de las conclusiones más importantes a las que hemos llegado después de analizar los diferentes referentes culturales en los dos doblajes de *Madagascar* son:
 - a) En el caso de los insertos, en hispanoamericano se suele recurrir a la voz en OFF y en español peninsular, en cambio, no suelen traducirse; aunque, en el caso de los subtítulos, en español sí se traducen y en hispanoamericano, no.
 - b) En el caso de la traducción de las canciones, hemos llegado a la conclusión de que dicha traducción la marca el argumento de la película u otras razones puramente comerciales. Creemos que es muy acertada en ambas versiones y, además, se han doblado las mismas canciones tanto en una versión como en otra. Se ha intentado mantener el juego de palabras que aparece en *Cumpleaños feliz* y la rima de *I Like To Move It*; aunque, en hispanoamericano, según nuestro punto de vista, no se adecua totalmente a la rima de la canción original.
 - c) En el caso del humor, después de detallar los diferentes tipos que hay, creemos que en esta película, en concreto, ambas versiones han logrado transmitir a los receptores de las traducciones el humor que el original pretende transmitir.
 - d) En cuanto a los otros referentes culturales encontrados en la película, cabe destacar que, a pesar de ser una película que opta por la extranjerización, ya que queda claro que la trama se desarrolla en Nueva York, se han utilizado

tanto la técnica de la extranjerización como la domesticación y la neutralización.

8. Una vez analizada la traducción de una versión y de otra, nos hemos cuestionado si la traducción al hispanoamericano se realiza basándose en la versión en español peninsular o viceversa, cuestión que podría ser objeto de estudio para otro trabajo de investigación. Se nos ha planteado esta cuestión debido a que en algunos casos, en ambas traducciones, se ha optado por la domesticación y se ha recurrido al mismo referente cultural como, por ejemplo, la traducción de Tom Wolfe por Bill Clinton, ¿no es eso mucha casualidad? En este caso, en *Madagascar*, suponemos que, si sucede esto, es la versión al español peninsular la que se basa en la versión hispanoamericana, ya que la versión al hispanoamericano se estrenó un mes antes (27 de mayo de 2005) que la versión española.
9. Después de realizar la entrevista al traductor de la versión en español peninsular de *Madagascar*, nos hemos percatado de que una de nuestras hipótesis iniciales es errónea. Partíamos de la idea de que es el traductor el que decide cómo debe traducirse un referente cultural u otro, siempre respetando las indicaciones del cliente. No obstante, Quico Rovira nos explica que el traductor es solo el primer paso de la traducción, ya que luego se modifican y se cambian cosas. En cuanto a las conclusiones relacionadas con la entrevista al traductor, debemos mencionar que la traducción de los referentes culturales está muy marcada tanto por las normas que tiene el guion como por la sincronía, tal y como nos explica el propio traductor.

8. Anexos

1) Ficha técnica *Madagascar*

Madagascar es una película animada que cuenta la historia de cuatro animales (Alex, el león; Marty, la cebra; Gloria, el hipopótamo; y Melman, la jirafa) que han vivido toda su vida en el zoo de Nueva York y no conocen nada más que eso. El día del cumpleaños de Marty, este pide el deseo de ir a Antártida, porque ha visto que los pingüinos cavaban un hoyo para ir allí, al mundo salvaje. Marty se lo cuenta a sus amigos y estos le tratan de loco, le dicen que no hay nada mejor que el zoo. Esa misma noche, Marty se escapa y, por la mañana, sus amigos van a buscarlo. Cuando están en la estación de tren los cogen y los meten en un barco en dirección a una reserva natural de África, para que vivan en libertad. Los pingüinos cogen el barco y hacen que se desvíe de ruta y vaya hacia Antártida, pero, en una pelea, las cajas donde estaban Marty, Melman, Gloria y Alex caen al agua y van a parar a la isla de Madagascar. Allí es donde se desarrolla toda la historia mientras esperan que el barco regrese para recogerlos.

En este cuadro aparece el reparto del doblaje de los personajes de *Madagascar* tanto en la versión de España como en la de Hispanoamérica.

Actor original	Actor de doblaje (España)	Actor de doblaje (Hispanoamérica)	Personaje
Stiller, Ben	León, Paco	Tejedo, Ricardo	Alex el león
Rock, Chris	Valdés, Alexis	Obregón, Alfonso	Marty la cebra
Pinkett Smith, Jada	Rueda, Belén	Guerrero, Dulce	Gloria el hipopótamo
Miller, Chris	Valls, Arturo	Dutkiewicz, Idzi	Kowalski el pingüino
McGrath, Tom	Fuentes, Manuel	Arvizu, Mario	Capitán Skipper el

			pingüino
Schwimmer, David	De Castro, Gonzalo	Mendoza, Ricardo	Melman la jirafa
Cohen, Sacha Baron	Serrano, José Javier	Filio, Mario	Rey Julian
The entertainer, Cedric	Coello, Ricky	Réndiz, Armando	Maurice el aye-aye
Richter, Andy	Estadella, Aleix	Macías, José Antonio	Mort el lémur ratón
DiMaggio, John	Aldán, Eduardo	Orozco, José Luis	Rico el pingüino
Vernon, Conrad	Riebes, Jordi	Delgado, Salvador	Mason el chimpancé

Para conocer más sobre las dos versiones dobladas de la película *Madagascar*, hemos elaborado las fichas del doblaje de las dos versiones:

Ficha doblaje en España

Título: Madagascar

Título original: Madagascar

Año de estreno: 2005

Género: animación

Director de doblaje: García Guevara, Manuel

Traductor: Rovira Beleta, Quico

Ajustador: García Guevara, Manuel

Estudio de grabación: SONOBLOK, S.A. (Barcelona)

Distribuidora para España: United International Pictures S.L.

Distribuidora original: DreamWorks SKG

En cuanto al traductor de esta versión de la película, cabe destacar que Quico Rovira Beleta actualmente está en estado activo y tiene un largo recorrido como traductor audiovisual. Se le atribuyen un gran número de películas de animación, películas de otros géneros, musicales y series de televisión que se detallan en el siguiente cuadro:

Películas de animación	Otras películas	musicales	series
Kung Fu Panda	Amor ciego	Los Miserables	Aquellos maravillosos años
Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio	Colega, ¿Dónde está mi Coche?	Moulin Rouge	Búscate la vida
Rango	Dos rubias de pelo en pecho		Los problemas crecen
Robots	Dos policías rebeldes		
Toy Story	El bar Coyote		
	El dictador		
	Misión Imposible		
	Spiderman		
	Star rek		

Ficha doblaje en Hispanoamérica

Título: Madagascar

Título original: Madagascar

Año de estreno: 2005

Género: animación

Director de doblaje: José Antonio Macías

Traductor: Jesús Vallejo

Ajustador: Víctor Civeira, Eduardo Giaccardi y Gabriel Santos

Estudio de grabación: Prime Dubb México

Distribuidora para Hispanoamerica: United International Pictures S.L.

Distribuidora original: DreamWorks SKG

Jesús Vallejo es, como hemos mencionado anteriormente, el traductor de la película *Madagascar* emitida en Hispanoamérica. Su estado es activo y trabaja como traductor y adaptador. Entre sus trabajos, podemos encontrar películas animadas, películas de otros géneros, series de televisión y animes. A continuación, detallamos algunos ejemplos de estos trabajos:

Películas animadas	Otros géneros	Series de TV	Animes
Hércules	Avatar	El increíble mundo de Gumball	Sally, la brujita
Anastasia	Garfield	Glee	Dragon Ball
El príncipe de Egipto	Alvin y las ardillas	La peor bruja	Dragon Ball Z

La era de hielo	Guerra de novias	The Glades: Sol mortal	Dragon Ball GT
La Bella Durmiente	E.T., el extraterrestre	Todos odian a Chris	Kitaro
El Espantatiburones	King Kong	Cuello blanco	

2) Entrevista al traductor (Quico Rovira Beleta)

Esta es la entrevista que realizamos a Quico Rovira Beleta, traductor de la versión en español peninsular de *Madagascar*. Cabe destacar que intentamos ponernos en contacto con el traductor de la versión hispanoamericana, para así poder contrastar una entrevista con otra, pero no fue posible.

En la entrevista, nos centramos en preguntas concretas sobre lo que hemos analizado en el trabajo. Según nos explica Quico Rovira, e intentando dar una explicación general de lo que se explica, vemos que el traductor es solo el primer paso de la traducción de la película, ya que después se cambian muchas cosas. Además, también remarca el hecho de que dicha traducción se ve restringida a causa de las sincronizaciones, órdenes del cliente, etc.

1. Al recibir el encargo de traducción, ¿le dieron la orden de domesticar o extranjerizar el texto?

Si no fue así, ¿por qué decidió optar por una opción o por la otra?

No, en principio no me dieron ninguna orden. Simplemente se trató la película como se tratan todas las películas de animación. Domesticas hasta cierto punto (forma de hablar, diálogos, expresiones, etc.), pero evidentemente el entorno, las características propias de la zona, los tipos de animales, etc. no se modifican. Ya solo por el título se sabe que transcurre en un lugar distinto al que nos rodea.

2. ¿Cómo cree que afectan las traducciones para el doblaje cuando éste va dirigido a un público infantil, pero, al mismo tiempo, tiene un público adulto?

Siempre hay que pensar en el público receptor, al que va dirigida la película, y más aún tratándose de público infantil. Todo hay que dejárselo muy mascado, fácil de entender en nuestra cultura. Pero al mismo tiempo esta película tiene bastantes guiños que solo van a captar los adultos. Hay que mantener esos dobles sentidos, esos guiños, pero de una forma sutil, para que el niño solo entienda lo que dicen y el adulto entienda lo que quieren decir.

3. ¿Se vio obligado a modificar alguna decisión de traducción por el hecho de que la película iba dirigida principalmente a un público infantil?

Bueno, en realidad no te ves obligado, sino que se hace por inercia. De todos modos, el mismo tratamiento de la película en su versión original ya te lleva a estas cosas. Además, estos guiones suelen venir llenos de explicaciones de esos guiños y dobles sentidos de los que hablábamos y eso te da pistas, te ayuda a optar por una u otra forma de traducirlo.

4. En cuanto a la traducción del humor, ¿cómo cree que afecta en las decisiones de traducción? En la traducción de esta película, ¿hubo algún caso en concreto que destacaría?

Con el humor pasa como con los guiños y dobles sentidos que decíamos antes. Hay humor llano, sencillo, que capta todo el público, y otro humor más sutil que solo captarán los adultos. Simplemente hay que seguir las pautas que ya vienen dadas por el original. Eso sí, al ser neoyorquinos hay algunas referencias locales que no siempre son conocidas por nuestro público. En esos casos hay que decidir qué se mantiene y qué se cambia por algo más genérico y que el público español pueda conocer.

5. En el caso de las canciones, ¿recibiste algún encargo de traducción en concreto? (traducir algunas y otras no, no traducir, etc.)

En este caso había dos cancioncitas y una canción importante. De las cancioncitas, "*Cumpleaños feliz*" se tradujo adaptándolo a lo que decían. "*New York, New York*" se dejó cantada en inglés y "*Marcha, marcha*" se tradujo completa.

6. ¿Se le encargó a usted, el traductor, la traducción de la canción "*I Like To Move It*"? Si fue así, ¿hubo algunas cuestiones en su traducción que remarcaría?

Sí, en mi caso me encargué yo, ya que también ejerzo de letrista de vez en cuando. En ese caso había que seguir el ritmo, la forma de cantar (a ratos atropellada y a ratos no) y adaptar la letra pensando, como siempre, en el público al que va dirigido. No era fácil, sobre todo por los tremendos cambios de ritmo de la canción.

- 7. Con excepción de dos canciones (*I Like To Move It* y *Cumpleaños feliz*) todas las otras se mantienen tal y como aparecen en la versión original, no se ha optado por sustituirlas por ninguna. ¿Es esto una decisión del traductor?**

La decisión final nunca es del traductor. La última palabra la tiene el cliente, como es lógico, ya que ellos son los dueños de la película. En esta película, como he dicho, cantaban “*New York, New York*” y es tan conocida que preferimos mantener la canción en original. Y por lo breve que era, no se consideró necesario subtítularla. Además, la cantaban los propios personajes.

- 8. En español, como podemos observar, se ha decidido añadir acento cubano a la cebra, ¿sabe usted por qué se ha recurrido a ello?**

En realidad la decisión fue del cliente, en conversaciones con el adaptador y los propios actores encargados del doblaje. De todos modos, el personaje tenía una forma de hablar muy peculiar en el original. El cliente decidió utilizar a *star talents* (personajes famosos de nuestra televisión) para doblar a los protagonistas, y el actor elegido para doblar a Marty fue Alexis Valdés, que es cubano. Entre todos decidieron darle ese acento.

- 9. En cuanto a los insertos, hay tres ocasiones en que aunque en español se recomienda el uso de la voz en OFF, en la película *Madagascar*, no se ha traducido:**

“Hell-Help” (cuando Alex está en la arena intentando pedir ayuda con los troncos de palmera)

“Wild sweet wild” (escrito en la alfombra de Marty)

¿Por qué no se tradujeron estos ejemplos? ¿Cree que si no se traducen se pierde algún matiz?

Una vez más, estas decisiones las toma el cliente. De hecho, recuerdo que en el mismo guion daban instrucciones acerca de cómo se debían tratar los insertos. Si después se decidió seguir dichas instrucciones o no, lo desconozco y tampoco sé los motivos. Sí recuerdo que en la traducción venía indicado el tratamiento que debía darse a cada uno de los insertos, según las instrucciones del guion original.

10. Hay algunos casos de referentes culturales españoles como, por ejemplo, “pinchos morunos”. ¿Podría decirnos por qué optó por esta solución tan “española”?

O en el caso de “Sprechen Sie English?”, ¿por qué optó por cambiar el alemán por francés e inglés por neoyorquino? ¿y en el caso de “Oh sugar, honey, ice tea” por “miércoles de ceniza”?

Estas decisiones se toman sobre la marcha: el traductor propone opciones, el adaptador elige una de ellas, o propone otras, y el cliente da el visto bueno final. Como siempre, el traductor nunca tiene la última palabra.

En estos casos concretos que dices, lo de “pinchos morunos” se decidió en la misma sala mientras se doblaba. No viene ni en el guion de ajuste.

En muchos casos, el mismo ritmo de ajuste, o de doblaje, te lleva a optar por unas cosas u otras. Tú puedes proponer “Sprechen Sie Spanisch?” o “Sprechen Sie Español?”, por ejemplo, pero luego en el ajuste, o en la misma sala de doblaje, ves que queda gracioso ponerlo en francés y decir “newyorké”.

En el caso de “miércoles de ceniza”, Marty iba a decir “Oh, shit” y lo cambiaba por “Oh, sugar, honey, ice tea.” En español solemos jugar al mismo estilo y cuando vamos a decir “mierda” lo cambiamos por “miércoles”. Como decir solo “miércoles” quedaba muy corto, se optó por “miércoles de ceniza”. Es doblaje, hay que respetar la sincronía.

11. ¿Qué opinión general daría sobre los referentes culturales en la película *Madagascar* y la importancia que tuvieron a la hora de traducir la película?

Al fin y al cabo, es una película cómica, infantil, que hay que hacer lo más comprensible y divertida posible para el público al que va destinada. No hay que eliminar los referentes culturales del original, siempre que sean lo suficientemente conocidos en nuestro país, pero en los diálogos nos podemos permitir cierto grado de domesticación más alto de lo habitual, siempre que no quede desmesuradamente doméstica. Yo creo que en *Madagascar* se consigue darle ese aire de “peli para toda la familia” que hará reír a mayores y pequeños, jugando con una combinación bastante acertada de referentes culturales propios y ajenos.

9. Bibliografía

- Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Aller García, Carlos (2004). "Los textos orales al alcance de los niños en educación infantil" [en línea]. En: Revista electrónica internacional. *Glosas didácticas*. Universidad de Murcia. <<http://www.um.es/glosasdidacticas/doc-es/GD12/11aller.pdf>> [consulta: 07/02/2013]
- Bartrina, Francesca; Espasa, Eva (2013). "La traducción para el doblaje". Universitat de Vic: Unidad didáctica del grado de Traducción e Interpretación.
- Brugué, Lydia (2008). *La representació de cançons en gèneres audiovisuals musicals*. Universitat de Vic.
- Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cotes Ramal, María del Mar (2005). *Traducción de canciones: Grease* [en línea]. Universidad de Granada. <<http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/09%20Maria%20del%20Mar%20Cortes.pdf>> [consulta: 15/03/2013]
- Danan, Martine (1991). "Dubbing as an expression of Nationalism". En: *Meta*, XXXVI, 4, p. 606-614.
- Delabastita, Dirk (1989). "Translation and mass communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". En: *Babel*, 35, 4, p. 193-218.
- Diccionario de la Lengua Española [en línea]. Madrid: Real Academia Española, 2010 <<http://www.rae.es/rae.html>> [consulta: 24/04/2013]
- Doblaje wiki. "Madagascar". En: doblaje wiki. <<http://doblaje.wikia.com/wiki/Madagascar>> [Consulta: 13/03/2013].
- Doblaje y locución en España. <<http://www.eldoblaje.com/>> [consulta: 19/01/2013]
- El Halli Obeid, Leticia. "La normalidad de Frankenstein: El español neutro y el doblaje" [en línea]. En: Secretaría de educación pública. *Nexos en línea*. México: 2012.

<<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=2102865>> [consulta: 05/04/2013]

Eter. “Uso de Español (Castellano) Neutro – Doblaje Eter Paraná” [en línea]. En: Eter. Paraná. <http://www.eterparana.com.ar/pdfs/a7d82e_apunte%20doblaje_tema%20neutro.pdf> [consulta: 08/02/2013]

Fischer, Martin B (2000). *Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil* [en línea]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/ele/vigo.html>> [11/01/2013]

Franco Aixelá, Javier (1996). “Culture-specific Items in Transation”. En: Álvarez, Román; Vidal, M. Carmen-África. *Translation Power Subversion*. Gran Bretaña: WBC Book Manufacturers Ltd., p.109-123.

García Aguiar, Livia Cristina; García Jimenez, Rocío (2010). *La influencia del sistema meta en traducción: el doblaje de Los Picapiedra al español neutro* [en línea]. Universidad de Málaga. <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/36482>> [consulta: 09/01/2013]

Giménez, Gilberto. “La concepción simbólica de la cultura” [en línea]. En: *Seminario Permanente de Cultura y Representaciones sociales*. México. <<http://www.paginasprodigy.com/peimber/cultura.pdf><http://www.paginasprodigy.com/peimber/cultura.pdf>> [Consulta: 10/02/2013].

Iglesias Gómez, Luis Alberto (2009). *Los doblajes en español de los clásicos de Disney* [en línea]. Universidad de Salamanca. <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76261/1/DTI_Iglesias_Gomez_LA_Los_doblajes_en_espanol.pdf> [consulta: 10/02/2013]

Instituto Mexicano de Cinematografía [en línea]. México, 2013. <<http://www.imcine.gob.mx/>> [consulta: 26/03/2013]

Keim Cubas, Lucrecia (2012). *Cultura i Civiltzació Germàniques Einheit 1*. Universidad de Vic: Unidad didáctica del grado de Traducción e Interpretación.

L.R., Laura. "Doblaje" [en línea]. En: IES Condestable Álvaro de luna. *Revista CAL*. Toledo, 2013. <http://edu.iccm.es/ies/condestable/revistacal/index.php?option=com_content&view=article&id=97%3Adoblaje&Itemid=85> [consulta: 08/04/2013].

Madagascar (2005) [DVD]. Dirigida por Eric Darnell y Tom McGrath. Estados Unidos: DreamWorks. 82 min. aprox.

Marcelo Wirnitzer, Gisela (2003). *Tratamiento de las referencias culturales en la traducción de las obras de Christine Nöstlinger al español: tipología de procedimientos, estrategias e intervencionismo del traductor de Literatura Infantil y Juvenil*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

Martínez Sierra, Juan José (2008). *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy i Gallardo, Natividad (1988). "Concept of Constrained translation. Non-linguistic Perspectives of Translation". En: *Meta*, XXXIII, 3, p. 356-367.

Morales López, Juan Rafael (2008). *La exotización en la traducción de la Literatura Infantil y Juvenil: el caso particular de las traducciones al español de las novelas infantojuveniles de José Mauro de Vasconcelos* [en línea]. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

<http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3437/1/Tesis_Doctoral_Morales_Lopez.pdf>

[consulta: 21/03/2013]

Palencia Villa, Rosa María (2004). "El doblaje audiovisual ¿barrera o puente en el diálogo multicultural? Problemas y propuestas" [en línea]. En: InCom-UAB. *Diálogo 'Comunicación y diversidad cultural'*. Barcelona.

<http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/27_palencia.pdf> [consulta:

16/01/2013]

Santamaria, Laura (2001). *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions socials*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Toda, Fernando (2005). "Subtitulado y doblaje: traducción especial(izada)". En: Universidad de salamanca. *Quaderns. Revista de traducció*, p. 119-132.

Wikipedia. "Doblaje" [en línea]. En: Wikipedia. 11 de abril de 2013. <<http://es.wikipedia.org/wiki/Doblaje>> [Consulta: 08/02/2013]

Wikipedia. "Español estándar" [en línea]. En: Wikipedia. 12 de abril de 2013. <http://es.wikipedia.org/wiki/Castellano_est%C3%A1ndar> [Consulta: 08/02/2013]

Zabalbeascoa, Patrick (2000). "Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney". En: Veljka Ruzicka et. al.; (eds.). *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Universidad de Vigo, p. 19-30.

Dreamworks; *circa* 2005. Recuperado de
<http://decineyotrofantasmas.blogspot.com.es/2010/12/cinecritica-madagascar.html>